

د. محمد العمري

الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر



د. محمد العمري

الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر

أفريقيا الشرق

© أفريقيا الشرق 2001

حقوق الطبع محفوظة للناشر

المؤلف - د. محمد العمري

عنوان الكتاب

الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر

رقم الإيداع القانوني: DL. 207-1999

ردمك: ISBN. 9981-25-133-x

أفريقيا الشرق - المغرب

159 مكرر شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء

الهاتف: 022 259504 - 022 259813 - فاكس: 022 440080

البريد الإلكتروني: E.Mail: afriqueorient@iam.net.ma

أفريقيا الشرق - بيروت - لبنان

ص.ب. 3176 - 11

هذا الكتاب؟

ملاحظتان:

1 _ ملاحظة منهاجية

أردت لهذا الكتاب أن يكون مساهمة في تحقيق مشروع ما انفكت الحاجة إليه تتأكد: مشروع تاريخ للأشكال الأدبية. وعلامة هذا التاريخ وشرطه تقاطعُ البنيوي والتاريخي، وتجاوب الإبداع (الشعري) والوصفي (البلاغي).

فقبل أن نؤرخ لآبد من أن نحدد موضوعَ التاريخ: ما هو موضوع مؤرخ الأدب؟ والواقع أن هذا السؤال قد غاب عن برامج ومناهج المقررات الجامعية في العالم العربي. وهذا حكم عام أحسست به عند إعداد الطبعة الأولى، منذ تسع سنوات، ولم أستطع التصريح به خوفاً من الاستثناء، غير أن السنوات الأخيرة أتاحت لي معاينة الكثير من أحوال الجامعات العربية فتحول الإحساس إلى يقين. والدراسات القليلة التي حملت هم تحديث الكتابة بالمفهوم المنهاجي غير المستفز ظلت مهمة بل مبعدة في جو الاستسلام للتقليد: اجترار أخبار الشعراء ولوك الأمثلة البلاغية المكرورة.

2 _ ملاحظة تقنية

صدرا القسمان المكونان لهذا الكتاب منفصلين (ضمن منشورات دراسات سمائية أدبية لسانية. 1990 - 1991)، حمل كل منهما جزءاً من العنوان

المشترك بينهما الآن: 1) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، و2) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، نحو كتابة تاريخ للأشكال الأدبية. وكان الفصل بينهما — بالرغم من إمكانه — أمرا اضطراريا، اقتضته ظروف النشر وقتها.

ومن المفيد، أن يعلم القارئ أن هذا الكتاب ذا الطابع التاريخي يتكامل، من حيث المجال المتناول، مع كتابنا: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية. (صدر سنة 1990 وحصل على جائزة المغرب للكتاب في نفس السنة). وهو كتاب تنظيري حاول "تنسيق" المادة البلاغية العربية في مجال التوازن الصوتي وتأطيرها نظريا، وتكميل جوانب النقص فيها بما تسمح به النظريات البلاغية الحديثة وتقنضيه بنية الشعر العربي القديم. وتنتمي هذه الأعمال كلها إلى أطروحة نال بها المؤلف دكتوراة الدولة في الآداب، من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1989، تحت إشراف الدكتور محمد مفتاح. وقد أدى هذا المدخل (من زاوية الأصوات والإيقاع) إلى دخول المؤلف في مشروع لإعادة قراءة البلاغة العربية في كتابه: البلاغة العربية: أصولها وامتداداته. ينتظر أن يصدر قبل الكتاب الحالي بالدار البيضاء عن إفريقيا الشرق سنة 1999.

القسم الأول

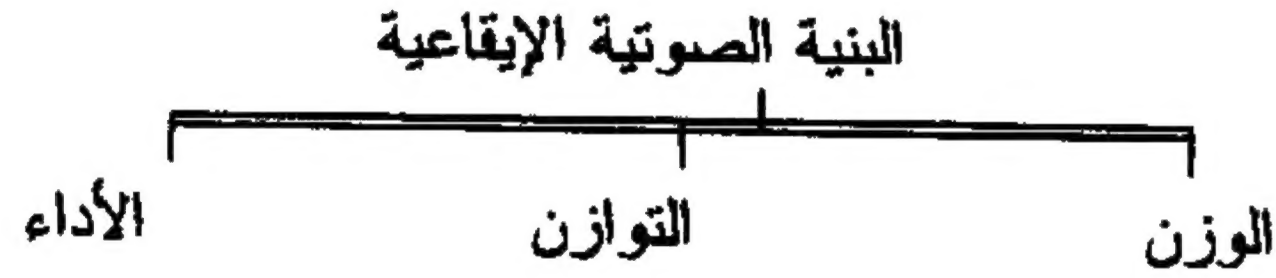
الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية

تقديم

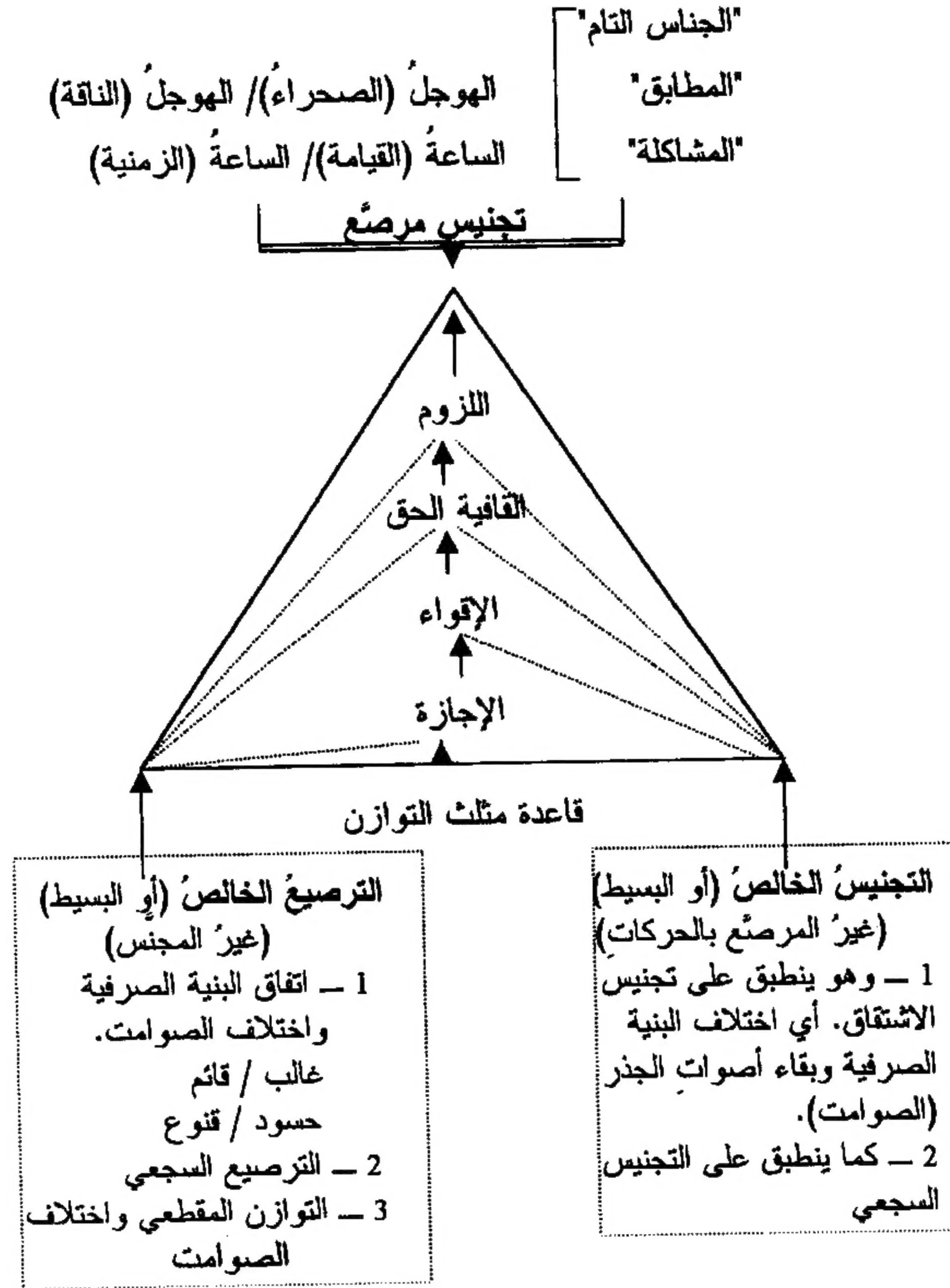
لابد من توضيح أولي لتصورنا للموازنات والتوازن الصوتي، فهذا التوضيح ضروري بالنسبة لمن لم يطلع على كتابنا: البنية الصوتية في الشعر.

يتكون المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر من ثلاثة عناصر أساسية، هي حسب التشجير التالي:



1 - الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات سواء كانت منتظمة أو حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية، ويقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2 - التوازن أو الموازنات، ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، فهو عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالاً وانفصالاً في مستويات من التمام والنقص حسب تعبير القدماء. وتشكل القافية جزءاً من هذا النظام باعتبارها تكرار صائت وصامت على الأقل، أما الاختصار على أحدهما فيعتبر عيباً (الإكفاء أو الإقواء)، وإذا تجاوزت حدود الصائت والصامت صارت لزوم ما لا يلزم... الخ. وقد جسّدنا التباعد والتقارب بين المكونين الأساسيين للتوازن بالمثلث التالي الذي دعوناه مثلث التوازن:



3 - الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية وما يقع بينها من انسجام واختلاف في تفاعل مع

الدلالة اتساقاً واختلاقاً (التضمين)، وهنا تدخل مباحث التنعيم والنبر والوقف.

وقد اتضح من دراستنا لفاعلية الموازنات الصوتية في كتاب البنية الصوتية أن دراسة الموازنات لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها، وأسئلة الأداء المؤول لها، حيث يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحاور لمؤشرات النص المتمكن بمقاصد المؤلف. ويتم ذلك كله في إطار حوار بين الصوت والدلالة: بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة، وبين التفصيل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية. فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة. وهو التعريف نفسه الذي أعطاه القدماء للتجنيس.

لقد أوضحنا كل ما يتصل بالفاعلية الصوتية في الشعر من خلال ثلاثة مباحث هي: الكثافة أو التراكم، والفضاء، والتفاعل الصوتي الدلالي في كتابنا المذكور آنفاً (تحليل الخطاب الشعري)، وسنحاول تكوين تصور وخطاطة أولية لقراءة الشعر العربي صوتياً في القسم الثاني من هذا الكتاب: اتجاهات التوازن في الشعر العربي القديم، وسنحاول في القسم الأول إكمال الحلقة بتتبع موقف الموازنات في التراث البلاغي العربي محاولين الإجابة عن مجموعة من الأسئلة:

— لماذا اهتم بعض البلاغيين بالموازنات أكثر من غيرهم (خاصة البديعيين والنقاد)؟

— لماذا انصرف عنها بعضهم وعادها البعض (بلاغيو الإعجاز ومنظرو الخطابة)؟

— ما مدى اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم التعادل والمناسبة الدلالية لتكوين مفهوم ذي بعدين صوتي ودلالي؟

— ما هي ميكانيزمات إنتاج المصطلح التوازني؟

إلى آخر الأسئلة التي أجبنا عنها والتي لم نجب عنها والتي تطرح نفسها في أفق استراتيجية الدراسات نفسها، فواقع الدراسة البلاغية لا يوحى بأن هذه الدراسة مجرد دراسة تاريخية يحتسب أجرها عند الأرشفة، سيلاحظ القارئ المطلع على جهود البلاغيين والسميائيين المحدثين المختصين في دراسة اللغة الشعرية المتمكنين من التراث الشكلائي البنيوي أن هذه الجهود القديمة تصيب في طاحونة الدرس الشعري الحديث وتحوّره من مواقع قوة سواء في تخصيصها للجانب الصوتي أو في تعميمها لمفهوم التعادل الصوتي الدلالي¹.

ولابد من الإشارة في الأخير إلى أن استخراج موقع الموازنات في الرؤية البلاغية العربية وتبينها هو، في الوقت نفسه، كشف لبنية هذه البلاغة: ذلك أن موقع الموازنات إنما يتحدد بالمقارنة مع مواقع العناصر الأخرى المشتركة معها في تكوين الخطاب الشعري فالموقع الذي يخليه عنصر أو يطرد منه يحلّه عنصر آخر لابد من إبرازه، وهذا ما جعل هذه الدراسة مفيدة كمدخل لقراءة البلاغة العربية، وهذا أمر لمستته من مناقشاتي لطلبتسي في السلك الثالث، فحفرني للإسراع بنشرها، فإلى هؤلاء الطلبة وكل المبتدئين مثلي الباحثين عن مدخل لقراءة البلاغة العربية من زاوية مكوناتها أهدي هذا الجهد، الذي أرجو أن يكون مكملًا لما نشرته في هذا الموضوع.

¹ - نحيل على بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، حيث تعتبر الموازنات مع الوزن والأداء أحد مستويي بنية اللغة الشعرية: الصوت والدلالة. كما نحيل على يوري لوتمان الذي جعل التكرار والاستعارة يقتسمان البنية الشعرية بل البنية الفنية كلها. (La structure du texte artistique. P.129).

وحيث يحتل تقطيع المنظوم المرتبة الأولى في التكرار، يقول: "لقد سبق أن ذكرنا أن البنية الأساسية في المنظوم هي التكرار، وهذا ليس صحيحاً وحسب بل هو معروف عند الجميع، فنظريات الأدب على كثرتها تؤكد قيام المنظوم على تكرار من أنماط شديدة الاختلاف: تكرار وحدات تنغيمية (إيقاع)، وتكرار أسجاع متماثلة في نهاية الوحدات الإيقاعية (قافية)، وتكرار أصوات مجردة في النص (تجنيس)". نفسه 204.

الفصل الأول

(من القسم الأول)

المفهوم والمصطلح

1 - نحو الاصطلاح:

وردت كلمة موازنة في التراث البلاغي العربي متأرجحة بين النعت اللغوي العام¹ والاصطلاح البلاغي المحدد.

1 - ففي مستوى الاستعمال اللغوي نجدُها وصفاً عاماً لكل كلامٍ لفظاً / أو معنى.

2 - وفي مستوى الاصطلاح، يُمكن التمييزُ بين ثلاثة تصورات:

(أ) اعتبارُ الموازنة باباً كبيراً من أبواب "علم البيان" بمعناه العام. نجد هذا التصورُ عند ابن أبي الحديد في فصلٍ خاصٍ عقده للحديث عنها. وهي تضمُّ، عنده، المقابلة بين الصيغ الصرفية والتفعيلات، إنها تطابق مفهوم الترصيع عندنا (بل كما حدده قدامة نفسه). يقول ابن أبي الحديد مفرقاً بين الموازنة والسجع: "والموازنة أعمُّ من السجع لأن السجع تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرفٍ واحدٍ، نحو القريب والغريب والنسيب، وما أشبه ذلك. وأما الموازنة، فنحو القريب والشديد والجليل. وما كان على الوزن، وإن لم يكن الحرف الآخرُ بعينه واحداً. وكل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجعا"².

(ب) وقريب من المفهوم السابق اعتبارُ الموازنة توازناً غير مسجوع، وهذا هو المفهوم الذي حدّد لها عند البديعيين المتأخرين³.

¹ - تطرقنا إلى مفهوم الموازنة في المعجم ومفهومها الإجرائي في مقدمة كتاب تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر.

² - شرح نهج البلاغة 3/153-154. وهذا تعريف غير متداول عند البلاغيين الذين اطلعنا على أعمالهم.

³ - انظر ابن أبي الإصبع، تحرير التعبير 386.

ج (اعتبارُ الموازنة نوعاً من المقابلة حين تُعتبر الأخيرة جنساً أعلى، كما هو شأنها عند ابن رشيق، وتضمُّ جانباً من البناء الصوتي. كما سيَتضحُ فيها بعد.

هذا على الإجمال، أما إذا أردنا تتبع استعمال الكلمة ومشتقاتها والمجال المفهومي الذي تحركت فيه منذ البداية فإن أبا هلال العسكري يسعفنا بمادة مناسبة لاشك أنه استقاها من تيارٍ البديع والبيان اللذين حاول الجمع بينهما في نسق واحد، فيظهر من خلال كلامه أن الموازنة كانت صفةً لمقومات صوتية هي: السجع والازدواج وكل مظاهر التوازن بين الصيغ والقرائن.

يشترط العسكري في السجع "أن يكون الجزآن متوازنين"¹.و"أن تكون الفواصل على زنة واحدة"². ويعلق على ما تحقق فيه ذلك بقوله: "فهذا الكلام من جيد التوازن"³. ومن كلامه أيضاً: "وينبغي أن تكون الفواصل على زنة واحدة، وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التعادل والتوازن كقول بعضهم: اصبر على حرّ اللقاء، ومضض النزال، وشدة المصاع، ومداومة المراس"⁴. "ومن السجع أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"⁵.

يبدو من حديث العسكري أن مفهوم التوازن صار الخاصية الحاسمة المميزة للسجع، وأن قضية اتحاد الحرف في المقطع قد صارت حلية للسجع وليست

¹ — الصناعتين 287.

² — نفسه 289.

³ — نفسه 288.

⁴ — نفسه 289.

⁵ — نفسه 287.

جوهرأ. على أن هناك تعليقات تدعو إلى الاعتقاد بوجود فرق بين السجع والموازنة، خاصة حين يردان معا وصفاً للبيت من الشعر، مثل قوله: "هذا البيت جيد، وقد سلم من سائر العيوب إذ لم يتكلف فيه السجع ولم يتوخَّ الموازنة"¹.

وكما دُعمت الموازنة في كلام العسكري بالمعادلة، فقد شُرحت كذلك بـ"التوازي" يقول: "فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض"²، "وإن أمكن أيضاً، (مع الازدواج والتوازن) أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل"³.

واستمر استعمال التوازن والتوازي والتعادل وصفاً للكلمات المركبة خاصة عند أبي طاهر في قانون البلاغة⁴ وابن الأثير في المثل السائر⁵، في حين مال بعض البلاغيين إلى رفع الموازنة إلى مستوى الاصطلاح. وهكذا جعلها ابن رشيقي جنساً وسطاً متفرعاً عن جنس أعلى هو المقابلة. والموازنة عنده تضم — كما سبق — جانباً كبيراً من المكونات الصوتية.

ومع هذا النقص في التصور الذي جعله يقصل التقطيع والترصيع عن الموازنة، فإن اتجاهه مهم بالنسبة إلينا. فهو الوحيد، فيما نعلم، الذي وسَّع مفهوم الموازنة إلى حدٍّ استيعاب عدَّة مكونات صوتية، أي جعله جنساً متوسطاً مولداً.

¹ — الصناعتين 421، وهذا يدل على الإحساس المبكر بما سيميل إليه البلاغيون المتأخرون من ربط الموازنة والتوازن بالترصيع.

² — الصناعتين 287.

³ — نفسه 288.

⁴ — قانون البلاغة 28-29.

⁵ — المثل السائر 378/1 وانظر كذلك الفوائد الغياثية 282.

ولم يتح لهذا المصطلح أن ينمو، بعد ذلك، ويفرض نفسه ليكون أصلاً تتولد عنه جميع المقومات الصوتية القائمة على تعادل الأطراف وتقابلها، فقد أدركته النزعة البديعية التجزئية التي فتت التوازن الصوتي إلى أبواب صغيرة لا تفصل بينها فواصل حقيقية، ولا يصل بينها رابطاً وظيفي أو بنائي. ولا أدل على ذلك من الضيق والحرص الذي أصبحت هذه الكلمة تعانيهما عند ابن أبي الإصبع، إذ تنازعها كلمات مثل التجزئة والترصيع والمماثلة في تخوم لا تبيّن معالمها¹. كما أن صفة "المتوازن" قد اتجهت عند البلاغيين المتأخرين إلى نوع من أنواع السجع².

* * *

ومهما توسع مفهوم الموازنة والتوازن عند البلاغيين العرب فإنه لا يعدو التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكم المجرد (الوزن العروضي)، أو الكم المشخص المتجلي في الأنساق الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمد، ولم يشمل جانب التماثل الجرسى التجنيسي إلا في نطاق ضيق، أي باعتباره حلية للترصيع والسجع.

ونحن في عملنا هذا — ولا مشاحة في الاصطلاح — نستثمر معنى التعادل والتقابل في أصل كلمة "الموازنة" لنجعلها تتسع أيضاً لأنواع "التجنيس" الذي

¹ — تحرير التحرير 386.

² — الشهاب محمود، حسن التوسل.

يقوم، هو الآخر، على توازن طرفين لغويين في صوامتهما، ووقوعهما في مواقع متقاربة تحقق المقابلة.

وترجع مشروعية عملنا إلى كون العنصر الصوتي في الشعر — مهما تعددت تجلياته — يعود إلى جوهر واحد وهو التوازن، بالمعنى الذي حددناه¹. ويمكن التأكد من ذلك باستعراض المصطلحات التي استعملها القدماء في التعبير عنها. وهي ترجع إلى أمرين:

1 — تكافؤ طرفين وتناظرهما في نوع الحركات والسكنات والمد. كلياً أو جزئياً: (الترصيع).

2 — تكافؤهما وتناظرهما في أنواع الصوامت، مع تناظر الحركات أو عدم تناظرها كلاً أو جزءاً: (التجنيس).

فبوسعنا أن نضع هذه المصطلحات في ثلاث خانات حسب دلالتها التي وظفت من أجلها، كل خانة تدرج تحت مفهوم عام مشترك:

1 — مفهوم وجود طرفين متكافئين. والمصطلحات الدالة عليه هي: الموازنة، والتوازن، والمماثلة، والمتوازي، والمقابلة والمناسبة، والتناسب، والتجنيس، والمطابق. وندرج ضمن هذه الحالة مصطلحات غير صريحة الدلالة على التوازن وهي حسن الرصف والانسجام والسجع.

2 — انقسام وحدة إلى أجزاء تحتفظ ببعض خصوصيات الأصل فيظل بعضها ناظراً إلى البعض الآخر. ومنها التقسيم والتجزئة والتقطيع والتشطير والمشطر والازدواج والتوأم وتشابه الأطراف.

¹ — في كتاب تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية: المقدمة.

3 - وَرُودُ وَحْدَةٍ، أو وحداتِ نواتِ خصوصياتٍ متماثلةٍ مرتينِ فأكثر، ومنها التكرارُ والتكريرُ والتعديدُ. ونلحقُ بذلكَ مفهومَ الرجوعِ إلى طرفِ سَبَقٍ ذكره في مكانٍ معيّن من الوحدة الإيقاعية مثل التَّعْطُفِ والمُجَنِّحِ وردُ الأعجازِ على الصدورِ.

إن هذه المفاهيم كفيّلة بأن تعودَ بذهنٍ متأملٍ الصناعة الصوتية في الشعر إلى عوالمٍ مُشابهةٍ، تقومُ هي الأخرى على تكافؤِ الأطرافِ وانقسامِ الكلِّ إلى أجزاءٍ متناظرةٍ، خاصةً عالمِ الحلي والسبائك بأحجامها وألوانها. (العلاقات الترصيعية علاقات كمية: تناظر وحدات زمنية، في حين أن العلاقات التجنيسية هي علاقات تلوينية، ومن هنا يتكامل الجانبان عند التقائهما). والذي يهمنا هنا هو استعارة الألفاظ الخاصة بالحلي والسبائك للدلالة على الصناعة الصوتية التوازنية. من هذه الألفاظ التي سمت إلى مستوى الاصطلاح:

1 - الترصيع والمرصع والتسميط.

2 - التطريز والتفويف والتوشيح.

و من النعوت التي لم تسمُ إلى مستوى الاصطلاح لتتَلَّ على مقوم بعينه، بل تدلُّ على المردودية التوازنية للمقومات الصوتية المختلفة حسنُ السبك والإفراغ، قال الجاحظ: " أجودُ الشعر ما رأيتُه متلاحمَ الأجزاء سهلَ المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغُ إفراغاً واحداً، وسبكٌ سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان¹. ومنها الوشي² والحيأة³. وتشبيه الشعر بالحل⁴ والبرود¹.

¹ - البيان 67/1 ، العمدة 257/1.

² - انظر البيان 222/1-223.

³ - العمدة 128/1.

⁴ - البيان 355/1 والعمدة 227/1.

وإذا كانت الصناعة الشعرية ذات الطبيعة اللفظية / الصوتية شبيهة بالحياسة
والوشي فمن الطبيعي أن يفكر في إنشاء دار طراز لها، وهذا ما بادر إليه ابن
سناء الملك فعلاً².

ويمكن أن نشير هنا أيضاً إلى التسمية الأولى للتجنيس عند ثعلب أي
المطابق، وكيف خصص بعده، ليدل على ما تطابق طرفاه. نصل من كل
الملاحظات السابقة إلى أن المقومات الصوتية في البلاغة العربية تعود -
مهما تنوعت - إلى أصل واحد وهو: الموازنة بين طرفين يتناظران كلياً أو
جزئياً في عناصر تكوينيهما الصوتي.

ونحن نحصر اهتمامنا في الموازونات الترصيعية والتجنيسية إجرائياً لا
منهاجياً، وإلا فالحديث عن الأوزان العروضية أكثر إسعافاً في هذا المجال.
فالموازونات سلّم كثير الدرجات³، منها:

- 1 - الموازنة بين الصوائت، أي بين أنواع المد وأنواع الحركات
(الترصيع).
- 2 - الموازنة بين أنواع الصوائت (التجنيس).
- 3 - الموازنة بين الحركات والسكنات (التفعيلات والأوزان العروضية).
- 4 - الموازنة بين مقاطع القصيدة كما في الموشحات مثلاً، بين الأفعال
والأبيات.

¹ - البيان 222/1.

² - انظر دار الطراز 52، وفي ديوان حسان 189 (ط 1976):

وأخي من الجنّ البصير إذا حاك الكلام بأحسن الحيز

وفي شرح الديوان (ط 1981): 'حال الكلام' أي حلاه وزينه. والحيز: الوشي.

³ - انظر أنواع التكرار الشعري عند يوري لوتمان في:

La structure du texte artistique P. 128-129.

وقد نتحدثُ عن التوازنِ داخلَ الكلمةِ المفردةِ إذا كانت من الطوالِ مثل "دهق" فإن التوازن بين طرفيها: (د هـ) و (د ق)، هو الذي يكسبها رونقاً، ويخفف من ثقلها حسب ما جاء في كتاب العين للخليل¹.

وسعيّاً لإدماج هذه البنية الفرعية في بنية أعمّ سنحاول، فيما يأتي من حديث، البحث في التوازن باعتبارهِ جزءاً من مكونٍ شعريٍّ عامٍّ يتجاوزُ المستوى الصوتي بتجلياته المختلفة إلى المستويات الدلالية والتركيبية؛ نستكشفُ ذلك عند البلاغيين العرب القدماء، ونُحيلُ على مفهوم التوازي في الشعرية اللسانية الحديثة، التي أولت هذا الجانب اهتماماً كبيراً.

2 - في النسق العام : الصوتي الدلالي

اتجه بعضُ البلاغيين العرب إلى البحث عن مفهوم التوازن والتناسب في مستويات مختلفة صوتية ودلالية. نجدُ هذا الاتجاه بارزاً عند نقادِ وبلاغيي القرن الخامس وما بعده. نذكرُ منهم ابنَ رشيق (ت 463هـ) وابن سنان (ت 466هـ)، دون أن ننكر وجودَ بوادرٍ دالةٍ سابقة لهذا العصر، كما هو الشأن عند أبي هلال العسكري نفسه (ت 395هـ). فمع هؤلاء البلاغيين ظهرت نزعة التركيب في هذا المجال، وستتغذى فلسفياً لتصل إلى أقوى صورها صرامةً عند حازم المنهاج والسجلّماسي في المنزع البديع. ولا غرابة، فإن الفلاسفة المسلمين أنفسهم قد خاضوا في الموضوع وقدموا تصوراً تركيبياً بالنسبة للبلاغيين نوي النزوع الفلسفي.

وإلى جانب هذا التيار المركّب هناك تيارٌ مُجزئٌ. هو الذي سار فيه أصحابُ البديعيات وسنعرض له.

¹ - الخليل كتاب العين 60/1 - 61.

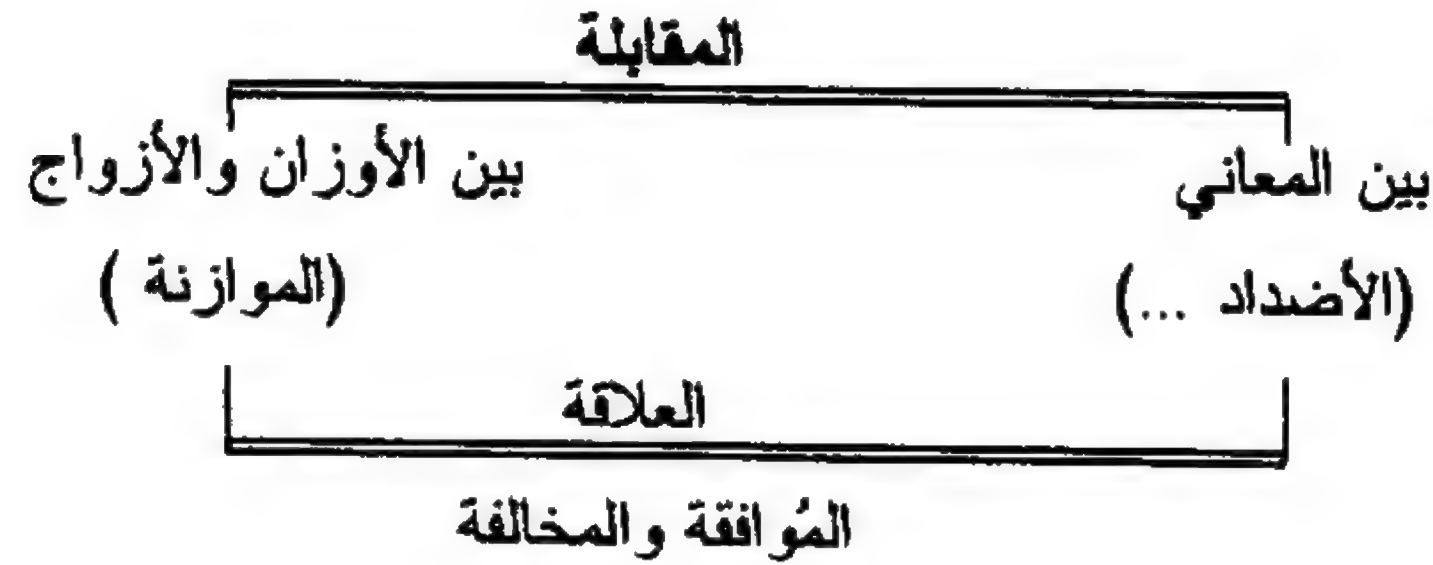
ابن رشيق : المقابلة والتقسيم

المقابلة:

إن أحد المفاهيم المولدة عند ابن رشيق هو مفهوم المقابلة، فهي تضم عناصر دلالية وعناصر صوتية. ويقوم التناظر فيها على الموافقة والمخالفة، مع مراعاة الموقع في التقديم والتأخير. فـ "أصلها (أي المقابلة) ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً. ويؤتى في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف"¹.

وأجلى صور المقابلة الدلالية ما كان بين الأضداد، قال: "وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد"².

أما المقابلة الصوتية فتكون في الأوزان والازدواج ويخصها بمصطلح مُمَيِّز ملائم لها هو: الموازنة، وكلامه في ذلك جلي: "ومن المقابلة ما ليس مخالفاً ولا موافقاً، كما شرطوا، إلا في الوزن والازدواج فقط فيسمى حينئذ موازنة"³.



¹ — العمدة 15/2.

² — نفسه 15/2.

³ — نفسه 20/2.

ويبدو هنا أن ابن رشيق يجعلُ مركزَ المقابلةِ هو الدلالة، ثم يلحقُ بها الموازنةَ الصوتيةَ بالتبعيةِ والاشتراكِ في مفهومِ الموافقةِ والمخالفةِ.

وهو في ذلك بخلافِ ابنِ سنان، الذي يبدو ميالاً - في استعمالِ كلمةٍ "مناسبة" - إلى الجانبِ الصوتيِ المتوازنِ في الجرسِ والمقدارِ، ثم ألحقَ به الجانبَ الدلاليَ لما في المقابلاتِ الدلاليةِ من معنى التناسبِ. ومنطلقُ ابنِ سنان من الأصواتِ وتقديمه للفظِ يفسرُ اختياره، في حين يحتاجُ موقفُ ابنِ رشيقِ إلى تأملٍ، وربما كان تابعاً في عمله لتصور العسكري، الذي سبقه إلى استعمالِ المقابلةِ باعتبارها مكوناً يشملُ عناصر صوتية وأخرى دلالية، يقول العسكري في ذلك:

"المقابلةُ إيرادُ الكلام، ثم مقابلتهُ بمثله في المعنى واللفظ على جهةِ الموافقةِ أو المخالفةِ. فأما ما كان منها في المعنى، فهو مقابلةُ الفعلِ بالفعلِ ... مثاله قول الله تعالى: "فتلك بيوتهم خاوية بما ظلموا"¹ ومنه:

وَمَنْ لَوْ أَرَاهُ صَادِياً لَسَقَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَيْتُ صَادِياً لَسَقَانِي
وَمَنْ لَوْ أَرَاهُ غَانِياً لَفَدَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَيْتُ غَانِياً لَفَدَانِي

"فهذه مقابلةٌ باللفظ والمعنى، وأما ما كان منها بالألفاظِ فمثل قول عدي:

وَلَقَدْ تَبَيَّتُ يَدُ الْفَتَاةِ وَسَادَةً لِي جَاعِلًا إِحْدَى يَدَيَّ وَسَادَةً

وكثيراً ما كان المثالُ عند البلاغيين الأدباءِ مثل ابنِ رشيقِ أقوى دلالةً وأكثر تمثيلاً لما يريدون. ولذلك سنحاولُ تحليلَ بيتٍ مثَل به للموازنة، لنبرزَ مجموعَ إمكانياتِ الموافقةِ والمخالفةِ التي رشحت هذا البيت، وقدمته على غيره.

¹ - الصناعتين 371-372.

البيت لأبي الطيب المتنبي:

نَصِيْبُكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ نَصِيْبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ خَيَالٍ

فالنظرة الشمولية إلى البيت ككل تسمح بتمييز بُنْيَتَيْنِ كبيرتين إحداهما مُوافقة، والثانية مُخالفة بالنظر إلى الأولى، بنية الموافقة هي:

الشطر 1: نصيبك في من

الشطر 2: نصيبك في من
وبنية المخالفة هي:

..... حياتك حبيب

..... منامك ... خيال

فالبنية الأولى تشكل أرضية تسعى إلى زرع السكون في البيت، في حين تكون البنية الثانية تحريكاً وخلخلةً لذلك السكون. ومن هذه المخالفة تنشأ الفاعلية الإيقاعية.

أما إذا انتقلنا من العموم إلى الخصوص فسنجذ في بنية الاختلاف – في مستوى بنائها الداخلي – تشاكليين:

الحياة والحبيب

(و) النوم والخيال

فهناك إذن موافقة بين الحياة والحُب، وبين النوم والخيال.

وهناك مخالفة قوية بين الحياة والنوم، باعتبار النوم أخا للموت، كما هو شائع بين الناس، فهما بهذا الاعتبار ضِدَّان. ومخالفة يقويها السياق، بين الحبيب والخيال.

ثم هناك موازنة صوتية ترصيعية (ونقطعية وزنية)، يمكن تشخيصها على الشكل التالي:

حياتك :	ح	—	ي	ت	ك —	= مفاعل
منامك :	م	—	ن	م	ك —	= مفاعل
حبيب (ن) :	ح	—	ب			= فعول
خيال (ن) :	خ	—	ي			= فعول

فهناك نزوع شديد إلى الموافقة الزمنية الكمية القائمة على الترصيع والوزن، وهناك مخالفة مؤزّمة تضطلع بها الصوامت التي تريد أن تصل إلى أقصى درجات الاختلاف. ولا نريد أن نتجاوز هذا الحدّ للربط بين بنية المقابلة ومضمون البيت، فذلك جلي.

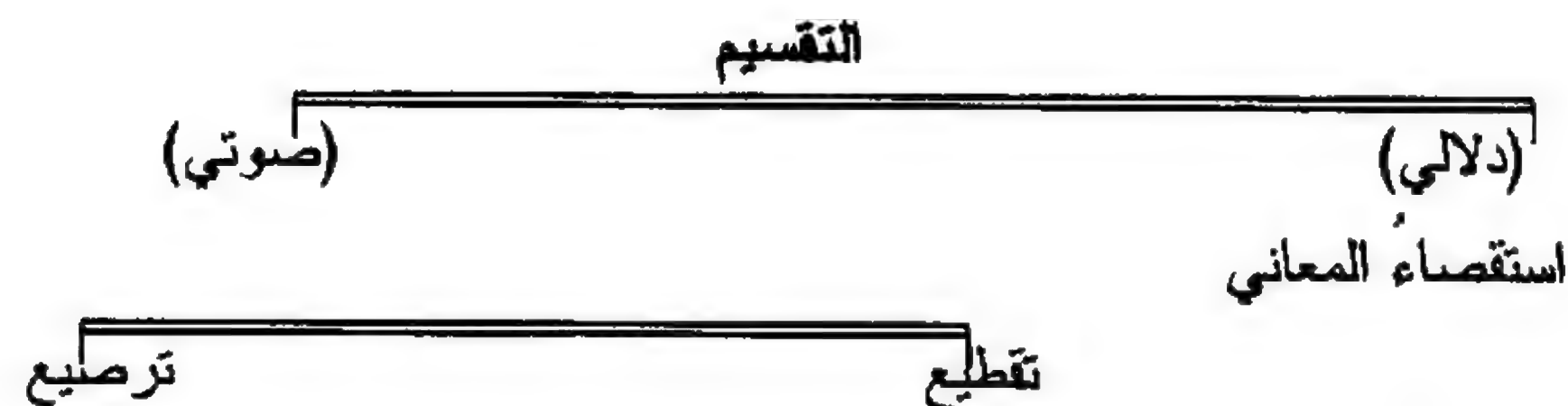
التقسيم :

وقسيم المقابلة عند ابن رشيق "التقسيم" فهو الآخر ذو شقين: دلالي وصوتي. وكان بوسع ابن رشيق أن يدمج أحدهما في الآخر ليكونا مفهوماً واسعاً شاملاً، ولكنه لم يفعل. وربما كان له عذره فيما يخص التمييز بين المقابلة الدلالية والتقسيم الدلالي لقيام المقابلة على التضاد، وما إلى ذلك، في حين أن العلاقة بين أجزاء التقسيم لا تسمو إلى هذا المستوى. فالتقسيم هو "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"¹ ويمثل لذلك بالبيت المشهور لنصيب:

فَقَالَ فَرِيقُ الْقَوْمِ: لَا، وَفَرِيقُهُمْ: نَعَمْ،
وَفَرِيقٌ قَالَ: وَيْحَكَ مَا نَدْرِي

¹ — العمدة 20/2.

وعلى منوال إلحاق الموازنة بالمقابلة يلحق التقطيع بالتقسيم: "ومن أنواع التقسيم التقطيع"¹ كما يلحق به الترصيع: "وإذا كان تقسيم الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة"².



والتقطيع - حسب المثال الذي أورده - هو تقسيم الشطر تقسيماً عروضياً، أي بناؤه على التام والمشطور دون تقفية. كما في البيتين:

وَلِلَّهِ عَيْنًا مَنْ رَأَى أَهْلَ قُبَّةٍ أَضْرَّ لِمَنْ عَادَى، وَأَكْثَرَ نَافِعًا
وَأَعْظَمَ أَخْلَامًا، وَأَكْبَرَ سَيِّدًا وَأَفْضَلَ مَشْفُوعًا، إِلَيْهِ وَشَافِعًا

ولم ينتبه إلى أن أكثر هذه القرائن مسجوعٌ بالمدِّ أو نونِ التثوين:

أَضْرَّ لِمَنْ عَادَى
وَأَكْثَرَ نَافِعَ (ن)
وَأَعْظَمَ أَخْلَامَ (ن)
وَأَكْبَرَ سَيِّدَ (ن)
وَأَفْضَلَ مَشْفُوعَ (ن)

ومن هنا يكونُ تفرُّقه بين التقطيع والترصيع غيرَ جوهريٍّ، فالتقطيع هو، عندنا، أحدُ أنواعِ الترصيع.

¹ - العمدة 25/2.

² - نفسه 26/2.

وقد يفهم من كلام ابن رشيق أن الأمر يتعلق بمستويات من التقسيم تتميز حسب ما تحتويه من صنعة، فإن خلا استقصاء المعاني من توازن الأجزاء صوتياً فذلك تقسيم، وإن توازنت أجزاؤه صار تقطيعاً، والتقطيع يصير ترصيعاً بسجع مقاطعه، وليس الأمر، فيما يبدو، بهذه التراتبية، فليس كل ترصيع تقطيعاً، للطبيعة العروضية للتقطيع. وليس من الضروري أن يقوم الترصيع على تقسيم معنوي. ثم إن إشارة المؤلف إلى إمكان اجتماع التقسيم والترصيع في بيت واحد يدل على فصله بينهما وإحساسه بإمكانية تحقق كل منهما في انفصال عن الآخر. والبيت الذي يجتمعان فيه هو قول توبة بن الحمير¹:

لَطِيفَاتُ أَقْدَامٍ، نَبِيلَاتُ أَسْوَاقٍ، لَفِيفَاتُ أَفْخَاذٍ، دِقَاقُ خُصُورِهَا

فقد تحقق هنا تتبع المعاني في قرائن متوازنة. وأكثر أمثله على هذا السبيل.

ونستنتج من الأمثلة السابقة أن الجانب الصوتي في المقابلة والتقسيم عند ابن رشيق شيء واحد: فالموازنة والتقطيع والترصيع مظاهر لواقعة أسلوبية واحدة. هي التناسب في المقدار.

وربما رجع تفريق ابن رشيق بين المقابلة والتقسيم إلى حرصه على تسجيل كل ما انتهى إليه من معارف بلاغية من قنوات مختلفة، بمصطلحات متنوعة. ومن هنا بدا معاصره ابن سنان الخفاجي أكثر انسجاماً في هذا الصدد حين رتب جميع المكونات الصوتية تحت مفهوم المناسبة بين الألفاظ.

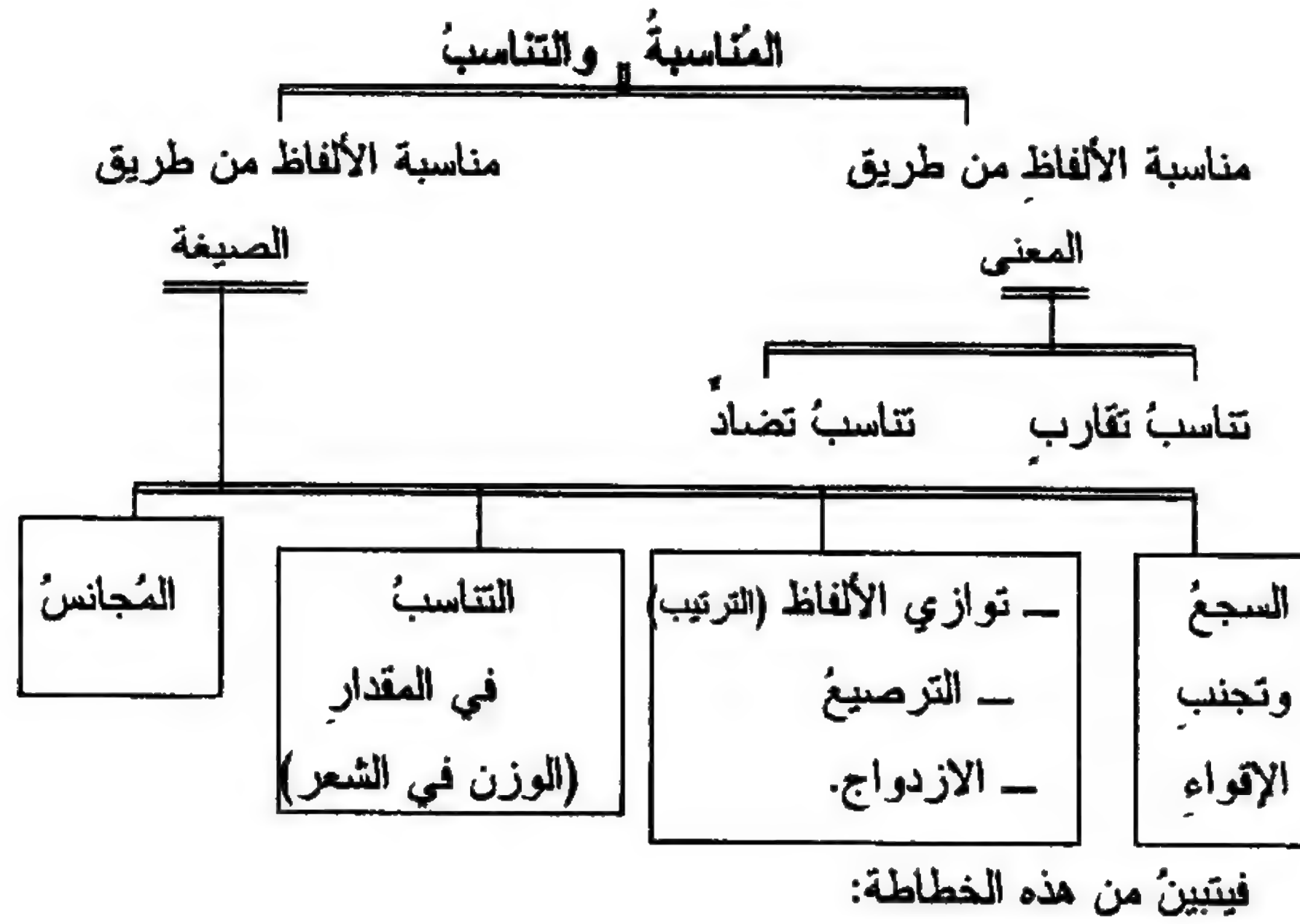
ابن سنان : المناسبة والتناسب

المناسبة هي أخذ المفاهيم الكبرى المولدة، أو هي حسب المفاهيم المنطقية

¹ — العمدة 28/2.

الموظفة عند بلاغي آخر (السجل ماسي) جنس أعلى، تنفرع عنه أجناس وسطى وفروع دنيا. ويكسب كلام ابن سنان انسجاماً بانطلاقه من اللفظ في معناه وبنائه الصوتي، يقول في ذلك: "من شروط الفصاحة المناسبة بين اللفظين من طريق الصيغة، والمناسبة بينهما من طريق المعنى..."¹.

وانطلاقاً من هذا النص ومن مجموع النصوص التي تناول فيها ابن سنان المناسبة ببُعديها الدلالي والصوتي أمكن أن نضع الخطاطة التالية، وهي تُسرّر إدراك نسقه مرة واحدة.



1 — أن المناسبة ذات مستويين: صوتي ودلالي.

2 — أن المستوى الصوتي يتسع ليشمل جميع أنواع الموازنات الترصيعية

¹ — سر الفصاحة 169.

والتجنيسية. بل يعدو الموازنات ليشمل الوزن العروضي والتوازي التركيبي. ونورد هنا أهم النصوص التي تبين وجهة نظره:

أ) مستوى التجنيس:

— "ومن التناسب بين الألفاظ المجانس"¹.

— "ومن المناسبة بين الألفاظ في الصيغ السجع والازدواج، ويحدد السجع بأنه تماثل الحروف في مقاطع الفصول"².

والذي يهمنا من هذا الكلام هو السجع — حسب هذا التعريف — أما الازدواج فيندرج ضمن الترصيع، أي التوازن في المقدار. والسجع باعتباره تماثلاً للأصوات في مقاطع الفصول نظير القافية في الشعر.

— "ومن تناسب القوافي تجنب الإقواء فيها"³.

ب — مستوى الترصيع:

— "ومن التناسب أيضاً الترصيع"⁴.

— "ومن المناسبة أيضاً التناسب في المقدار، وهذا في الشعر محفوظ بالوزن، فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر..."⁵.

¹ — سر الفصاحة 193.

² — نفسه 171.

³ — نفسه 185.

⁴ — نفسه.

⁵ — نفسه 192.

ويمكن أن يُحفظ هذا التناسب أيضاً بتناظر الألفاظ وتوازيها:

— "فمن التناسب أيضاً حَمْلُ اللفظ على اللفظ في الترتيب ليكون ما يرجع إلى المقدم مقدماً، ما يرجع إلى المؤخر مؤخراً"¹.

ويمكننا بعد هذه القراءة إعادة ترتيب مواد "مناسبة الألفاظ من طريق الصيغة" على الشكل التالي:

مناسبة الألفاظ من طريق الصيغة

مستوى التجنيس	مستوى الترصيع
— المجانسُ	— الترصيعُ
— السجع	— الازدواجُ
—	— توازي الألفاظ
— القافية	— الوزن العروضي

3— أما المستوى الدلالي من التناسب اللفظي فيرجع إلى ائتلاف المعاني واختلافها فكلاهما يحدث الأثر ويُشعر بالآلفة.

"فأما تناسب الألفاظ من طريق المعنى فإنها تتناسب على وجهين : أحدهما، أن يكون معنى اللفظين متقارباً، والثاني، أن يكون أحد المعنيين مضاداً للآخر أو قريباً من المضاد فأما إذا خرجت الألفاظ عن هذين القسمين فليست بمناسبة"².

ونجدُ أصداً هذه النزعة المركبة، بعد ذلك، عند ابن الأثير فيما أسماه

¹ — سر الفصاحة 191.

² — نفسه 199.

"التناسب بين المعاني"¹. فإن تفرّيع هذا التناسب يستلحق، في أحد فروعِهِ القصوى، ما سُميَ بالمواخاة بين المباني². وهي مقابلة الشيء بمثلِهِ: المفرد بالمفرد والجُملة بالجُملة³.

ولم يُكتب لهذه النزعة المركّبة أن تُهيمن على المباحثِ البلاغية العربية، فسرعان ما طغت نزعة التجزيء على الدراسات البديعية، التي قصرت همّها على المكوّن الصوتي الحرّ، وقطعت كلّ علاقة بينه وبين المكوّن الصوتي المنتظم (الوزن والقافية). ويمكنُ معيّنة ذلك في أعمالِ البديعيين ابتداءً من أسامة بن منقذ (584هـ) في كتابه "البديع في نقد الشعر"، وابن أبي الإصبع (654هـ) في "تحرير التحبير"، وصولاً إلى ابن حجة (ت 837هـ) في "خزانة الأدب". لقد صارت أقسامُ المقوّم الصوتي الواحد وفروعه، مثلُ الترصيع، تُقدّمُ باعتبارها مقومات قائمة الذات فتُعقدُ لها أبواباً مستقلة، وانقطعَ ذلك الخيطُ الرابطُ بين عناصرِ المكوّن الصوتي الإيقاعي.

قد يقالُ إن نزعة التجزيء هي نزعةٌ وجدت منذ البداية مع ابن المعتزّ والعسكري. وليس الأمرُ كذلك، في نظرنا، فإن الأمرَ يتعلّقُ في الأول بتسجيلِ الملاحظات، كما هو الشأنُ عند ابن المعتزّ، ثم بتجميعها ودمجها مع غيرها دون الوصولِ إلى وحدةٍ وظيفية صريحة، وإن كانت كامنّة كما هو الشأنُ عند العسكري. وهذه مرحلةٌ كان بالإمكانِ تجاوزها مع عملِ قدامة ثمّ ابن سنان وغيرهما، من المنظرين. ولذلك نعتبرُ عودتها، بعدَ القرنِ الخامس، عصرِ أكابرِ البلاغيين المنظرين، انتكاسةً للمجهودِ التطويري في البلاغة العربية.

¹ — المثل السائر 143/3.

² — المثل السائر 153/3.

³ — نفسه 161/3.

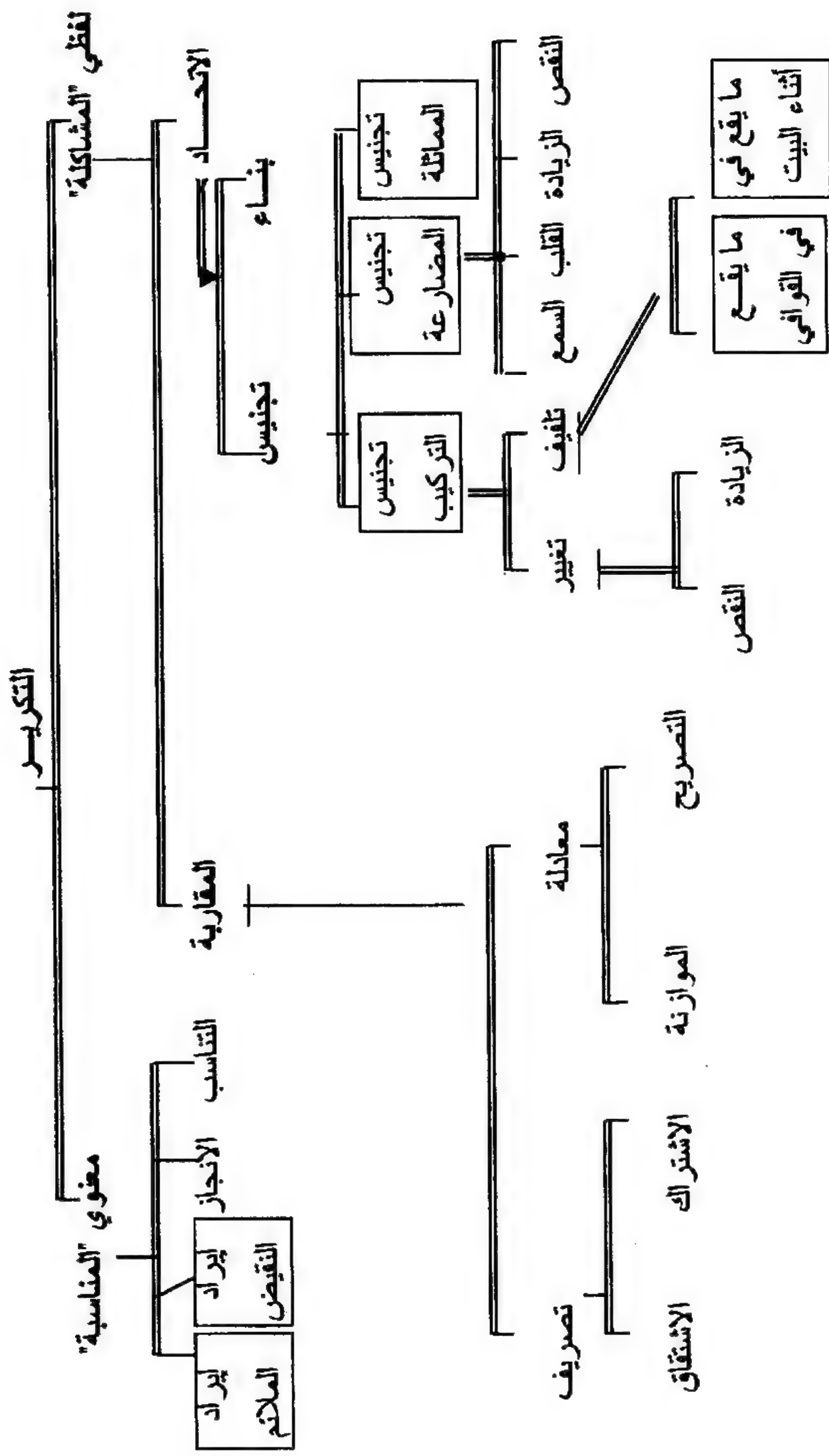
ولعلّ هذا ما حداً ببلاغي ذي ثقافةٍ منطقيةٍ فلسفيةٍ إلى محاولة إعادة النظام في عملِ البديعيين، ذلكَ البلاغي هو السجلّماسي صاحبُ "المنزِع البديع في تجنيسِ أساليبِ البديع". وعنوانُ الكتاب ذو دلالةٍ صريحةٍ على الغرضِ الذي أنشئ من أجله. فهو "ينزِعُ" إلى إعادةِ عشراتِ "المُحسناتِ" البديعيةِ إلى أجناسٍ عُلّيا تتفرّعُ عنها أجناسٌ متوسطةٌ... الخ فكانتِ الأجناسُ العُلّيا عشرةً¹، خُصّصَ إثنانٍ منها لإظهارِ التوازنِ الصوّتي والدّلالي، هما التكريرُ والمُظاهرةُ.

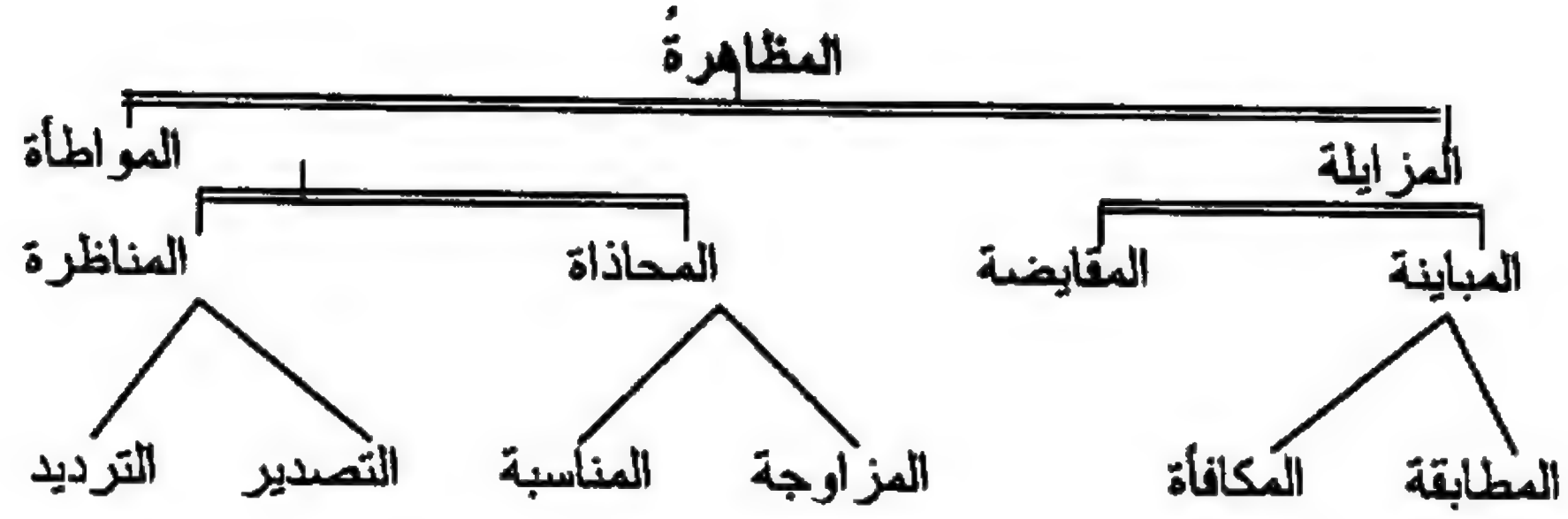
وقد أدرجَ السّجلّماسي المقوماتِ الصوتيةَ البديعيةَ، عدا التصديرِ والترديدِ تحتَ جنسٍ متوسطٍ هو "المشاكلة". وهي تتفرّعُ عن التكريرِ (الجنسِ الأعلى)، في حين أنصوتُ المقابلاتِ المعنوية تحتَ "المناسبة" وهي قسيمُ المشاكلة، كما يتضحُ من الخطاطةِ التالية (انظر الصفحة التالية).

ولا نودُ الآنَ مناقشةَ مدى انسجامِ تصنيفه لهذه المقوماتِ، غيرَ أننا لا نستطيعُ تجاوزَ فصله للترديدِ والتصديرِ عن بقيةِ أنواعِ المشاكلة. بل ربما جازَ قولُ مثلِ ذلكَ عن المزاجيةِ والمناسبة. فقد أدخلَ هذه المقوماتِ تحتَ جنسٍ متوسطٍ هو المَواطأةُ التي تتفرّعُ عن جنسٍ أعلى هو المَظاهرةُ. والمَواطأةُ نظيرُ المَزايلةِ التي تتفرّعُ عنها مقابلاتٌ معنوية. كما سيتبينُ.

فإذا كان هناك من تحرّجٍ منطقي في إلحاقِ المَزايلةِ بالمناسبة، فلا نرى أيةَ ضرورةَ تدعو إلى فصلِ المَواطأةِ عن المشاكلةِ غيرَ إصرارِ المؤلفِ على أن يكونَ للمَظاهرةِ طرفانِ لفظيٌّ (صوتي) ومعنويٌّ.

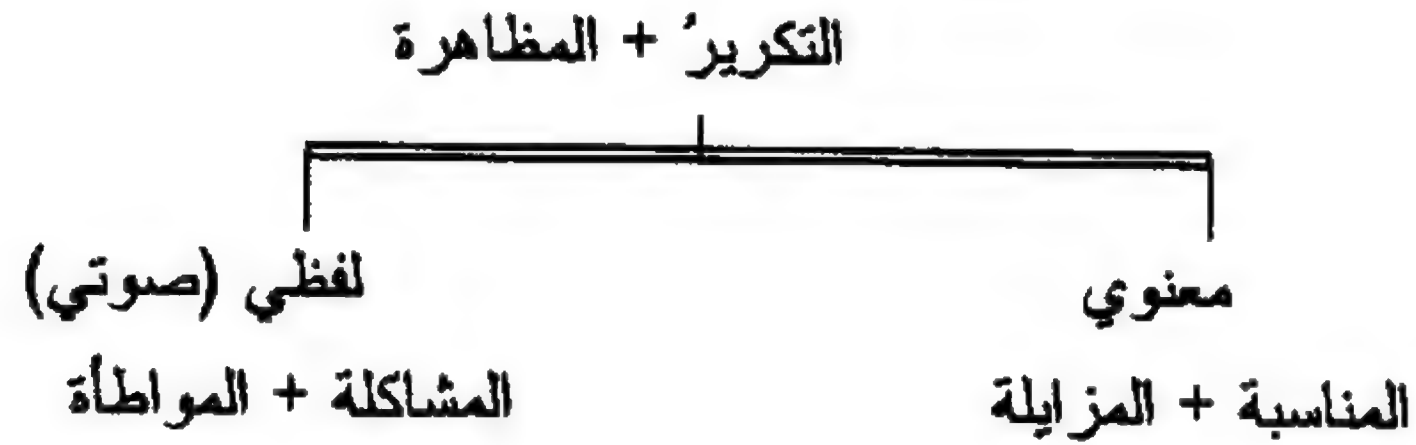
¹ — انظر تشجييراً "لأساليبِ" البديع عند السجلّماسي في مقدمة المحقق، والتكريرِ المَظاهرة في ص: 476-525 و 364-413.





وهذا الإصرار ذو دلالة في هذا السياق. على أننا لا نستبعد أن تكون المظاهرة مطلباً شكلياً لاستكمال عشرة أبواب في تجنيس أساليب البديع. فلا شك أن المؤلف انطلق من رقم عشرة، عدد المقولات الأرسطية.

والذي يهمنا نحن هو أن المؤلف اعتبر التوازن في المعاني – سواء كان مناسبة أو مزايلة – قسماً للتوازن الصوتي: سواء كان مشاكلة أو مواظاة. وهكذا يمكن تركيب الخطاطتين بدمجهما:



ولم يستفد البلاغيون، بعده، من هذه المحاولة التركيبية الرائدة فسرعان ما عادوا إلى ترديد الصور الجزئية منفصلة عن بعضها البعض. وليست هذه الحالة خاصة بالبلاغة العربية بل هي طابع البحث القديم في التوازي، كما يذهب إلى ذلك ياكبسون، الذي يرى أن مبحث التوازي مبحث لا يعدو عمل القدماء فيه ملاحظات واعدة سرعان ما نسيت، إذ لم تتخ لها فرصة التطوير¹.

¹ — Huit questions. P.97.

- 36	المغير.	التغاير
- 35	المتشابه	
- 34	التصريف	
- 33	المرفو	
- 32	تج التسليم	
- 31	تج التركيب، المركب، مركب مرفو	
- 30	التريد	
- 29	التصديق	
- 28	التكرار	
- 27	المضاربة (نسب إلى قدامة). (جنس *)	
- 26	المحقق (التصريف)	
- 25	الإشتراك (شبه الاشتقاق *)	
- 24	المعائلة، المائل *	
- 23	التسليم (التصدير)	
- 22	المقابلة (اشتقاق × مزاجية)	
- 21	الزيادة والنقص	
- 20	التعطف	
- 19	التقديم والتأخير، (العكس)	
- 18	المجاورة (ظ 51)	
- 17	(المخالف)	
- 16	ممنزلة المشتق، شبه الاشتقاق، إيهام الاشتقاق	
- 15	اشتقاق	
- 14	المشاكاة	
- 13	المناسبة (نح اشتقاق عند الزمنى) جنس أول *	
- 12	المزاوجة (التجنيس)	
- 11	التجانس = التجنيس	
- 10	ناقص	
- 9	مضاف	
- 8	مستوفى	
- 7	مطلق (= شبه الاشتقاق. ظ 16)	
- 6	مطبق + (نح تام ظ)، مطبق ومخالف	
- 5	التبدل	
- 4	محاسن = تجنيس اشتقاق	
- 3	تصدير (رد أول الكلام على أفعاله *)	
- 2	تجنيس (صفة جزئية *)	
- 1	المطابق (= التجنيس. ظ 6)	

(291)	ثعلب
(295)	ابن المعتز
(337)	قدامة
(365)	ع.ع. الجرجاني
(384)	الرماني
(391)	العسكري
(463)	ابن رشيق
(466)	ابن سنان
(471)	ع.ق. الجرجاني
(502)	التبريزي
(584)	أسامة
(626)	السكاكي
(654)	ابن أبي الإصبغ
(704)	المجلداسي
(725)	الشهاب (م)
(737)	القرويني
(745)	يحيى العلوي
(837)	ابن حجة
(911)	الميوطي

37- الشعوب (= تصوير، ترديد)	38- التعرف، المحرف *	39- الترجيع	40- التكرير (= جنس أول)	41- العكس (عد أسمة- تغيير)	42- العطف	43- المشوش	44- اللاحق (= المطع *)	45- التام	46- القلب	47- المبتج	48- المرفوق	49- المضارع	50- المعدل	51- المزدوج (المرد، المكر، المجاور)	52- تنبيه الأطراف: التبصيع	53- تيج الكناية	54- المنقول (= مزوجة)	55- المحاذة	56- البناء	57- النقص	58- الموطأة	59- التثنيق	60- السمع	61- التغيير	62- الاستعارة	63- تيج المعنى، المغوى	64- مخالف، القلب، العكس	65- مختلف ناقص (= التحويل)	66- الجنس	67- الكامل	68- الإشارة	69- المريف	70- المضمر	71- الملقى	72- اللغلي	73- مكثف	74- ملغوف	75- متوج	76- مغاري	77- زائد	78- موافق
-----------------------------	----------------------	-------------	-------------------------	----------------------------	-----------	------------	------------------------	-----------	-----------	------------	-------------	-------------	------------	-------------------------------------	----------------------------	-----------------	-----------------------	-------------	------------	-----------	-------------	-------------	-----------	-------------	---------------	------------------------	-------------------------	----------------------------	-----------	------------	-------------	------------	------------	------------	------------	----------	-----------	----------	-----------	----------	-----------

ولابدّ من الإشارة، مع ذلك، إلى أن الصياغة العربية للتوازن في مفهومه العام قد تجاوزت حدود الوعد إلى العطاء الملموس، ثم أدركتها نزعة التقليد والجمود، وعاد البحث البديعي إلى منحاه التجزيئي.

3 - إنتاج المصطلح التوازني:

في إطار المفاهيم السابقة أنتجت عشرات المصطلحات التوازنية الصوتية أو الصوتية الدلالية (مثل التضمين). وقد عرضنا لأغلبها وأهمّها في كتاب البنية الصوتية. ونقدم هنا لائحة شاملة للمصطلحات الداخلة عندنا في مفهوم التوازن الصوتي وذلك من خلال لوحتين تخصّص واحدة للمصطلحات التجنيسية والأخرى للمصطلحات الترصيعية (كما سبق مباشرة). وسنكتفي فيما نُبديه من ملاحظات بالتعليق على لوحة التجنيس لاتساعها وتمثيلها لغيرها.

بالنظر إلى لوحة مصطلحات التجنيس نلاحظ:

1) في المستوى الأفقي للوحة:

نلاحظ وجود درجات متسعة كثيراً بالنسبة لبعض البلاغيين. إن ذلك لا يعني - ضرورة - وجود إبداع، أي إنتاج مصطلحات لم تكن موجودة بل يعني، في المقام الأول، أن تلك المصطلحات كانت معروفة في عصر المؤلف. وقد يعني وجود نظام خاص بالمؤلف، وذلك أمرٌ نبينه في المستوى العمودي أيضاً. وقد نجوز لأنفسنا أن نفسر النمو الأفقي للوحة بثلاث حالات.

أ - حالة بناء نسق خاص توظف فيه مصطلحات تبدو مبتدعة بالنسبة لما سبق أو مشتقة منه وموجهة توجيهاً جديداً، وهذا يصدق على مجموعة من البلاغيين ذوي النزوع النظري وعلى رأسهم السّجلماسي وقدامة والسكاكي

وابن سنان والرّماني.

وفي غير هذه الحالة صرح البلاغيون أحياناً بما أضافوه من مصطلحات، كما فعل العسكري، فتميزت درجته بذلك.

ب — حالة جمع ما هو رائج في البيئة الثقافية النقدية خاصة مما لم يُجمع في مؤلفات سابقة، حسبما يبدو أو ما وصل إلينا منها. وهذه حال ما جمعه عبد العزيز الجرجاني في الوساطة، وقد أشار إلى ذلك في مناسبات كثيرة، وهذه الحالة تلمس بصورة جزئية عند ابن رشيق أيضاً.

ج — حالة إعادة ما هو متوفر في كتب السابقين كما هو الحال في عمل أسامة، وأغلب عمل أبي هلال العسكري. ويصل هذا الاتجاه إلى مستوى النقل الحرفي لأعمال الآخرين، فالتبريزي كما يلاحظ، نقل عمل ع.ع الجرجاني، وابن أبي الإصبع نقل عمل أسامة وكاد يقف عنده، لا يعدوه.

ثم لا نحتاج، بعد ذلك، أن نتحدث عن شراح السكاكي، ولا عن نقل أصحاب البديعيات لابن أبي الإصبع من جهة والسكاكي من جهة في مزاجية تراكمية، عدا محاولة السيوطي تصنيف مواد التجنيس حسب الأركان الأربعة الداخلة في تعريفه كما يلاحظ من خطاطة عمله¹.

2) المستوى العمودي:

إن امتداد الخطوط عمودياً يعني الانقطاع عن استعمال المصطلح، في حين تدلّ علامات التقاطع (+) على استعماله حسب تواترها، فهي تدلّنا أولاً على مدى رواج المصطلحات، وما لقيته من القبول، وإن كانت تخفي شيئاً آخر،

¹ — تقدمت في كتاب البنية الصوتية.

وهو احتمالُ تغيُّر دلالتها، وذلك ما نعود إليه.

إن الانقطاع ناتج في الغالب عن اعتمادِ البلاغي نظاماً متميزاً فيه تعقيدٌ واستقلالٌ عن المفاهيم السائدة، وذلك جلي عند الرُّماني مثلاً الذي سلك مسلكاً دقيقاً في إدخال عنصر الدلالة في الصورة الصوتية حسبما اقتضاه منحاه الإعجازي، ويمكن أن يقال نفس الشيء عن قدامة الذي نظر نظرة تركيبية بين اللفظ والمعنى (التجنيس). ويحقق هذا الاتجاه أحسن صورة له عند السجلماسي الذي حاول صياغة البديع صياغة مقولية منطقية.

إن النتيجة التي يمكن الخروج بها من تتبُّع مظاهر الاتباع والانقطاع هي أن الفكرَ البلاغيَّ الجمهوري كان أميل إلى البساطة والتجزيء. تقديم الصورة في تعريف موجز، وفي انفصالٍ عن غيرها سواء دُعيت بأمثلة وافية كما هو الحال عند أسامة، أم لم تدعَمْ، كما هو الحال عند ابن أبي الإصبع ومن سار في طريقه.

وهكذا هيمن الاتجاه البديعيُّ وانحسر الاتجاه النقديُّ – البلاغيُّ ذو الطابع الفلسفي إلا ما كان من ظواهر معزولة غارقة في التيار العام.

وفي مجال البلاغة – كما هو الحال في مجالات أخرى – يُؤسف دائماً لعدم تطوير هذا النموذج أو ذاك. أو لعدم قيام مدرسة في أعقاب شخصية فذة متميزة.

3) تعدد المصطلح:

إن كثرة المصطلح الصوتي، وخاصة المصطلح التجنيسي لتثير الكثير من الأسئلة. وسنحاول أن نوضح المسألة بكثير من الإيجاز.

مرّ المصطلح، فيما يبدو، من مرحلتين:

أ - مرحلة الوضع والنقل، وقد تميزت بالاختلاف في استعمال المصطلحات، وتمتد من البداية إلى نهاية القرن الخامس الهجري على وجه التقريب.

ب - مرحلة استقرار المصطلح، وتمتد من القرن السادس، تحت تأثير السكاكي وشراحه والمتأثرين به. نجد المصطلح عند هؤلاء يعني شيئاً واحداً بالتواتر.

ويرجع تعدد المصطلح التجنيسي، في المرحلتين، إلى أسباب أبرزها في نظرنا اثنان:

أ - سبب تاريخي ثقافي، يرجع إلى اختلاف مراحل إنتاج المصطلح، والبيئات التي أنتج فيها، وعدم قيام مدرسة بلاغية متميزة في فترة مبكرة.

ب - سبب تكويني داخلي يرجع إلى اختلاف الأنساق النظرية، واختلاف زاوية النظر. وقد تتداخل مظاهر التعبير عن الحالتين. ونجملها فيما يلي:

1 - مصطلح بعدة مفاهيم:

هذا المشكل من أهم ما واجهنا عند محاولة وضع لوحة للمصطلحات تدل في نفس الوقت على تاريخ تقريبي للوعي بالمفاهيم. واضطررنا في الأخير إلى تقديم المصطلح على المفهوم. مع محاولة إدماج المصطلحات مع المصطلح الدالّ المقدم عندنا ما أمكن ذلك.

إن الكثير من المصطلحات المولدة قد مرت من التعميم إلى التخصيص أو

العكس من عَصْر لعَصْر، أو من اتجاه لآخر. ونقدمُ هنا مجموعةً من النماذج، بل هي أبرزُ الحالات:

1) المُطابق:

- عند ثعلب : التجنيسُ بجميع أنواعه (حسبَ الأمثلة التي أوردناها).
- عند قدامة : التجنيس التام (مقابل المجانس).
- عند أبي طاهر : تجنيسُ الاشتقاق.
- عند ابن سنان : الاشتقاقُ وشبهُ الاشتقاق.
- عند ابن البناء : المشترك اللفظي أو التجنيس التام (قريب من قدامة).

2) التغير، المغايرة، المغاير:

أ - التغير:

عند السجلماسي: نوعٌ من "التركيب".

ب (المغايرة:

عند أسامة وابن أبي الإصبع : اختلافُ الطرفين في النوع.

ج) المغير:

عند الشهاب محمود: شبهُ الاشتقاق.

3) المماثلة والمماثل:

أ) المماثلة:

عند الجمهور: تجنيسٌ تام.

ب - المماثل:

في مدرسة السكاكي: نوعٌ من التجنيس التام (ما اتفقَ طرفاه في النوع: الصِّفة النحوية).

(4) المضارعة. المضارع:

أ - المضارعة:

عند ابن رشيق والسجلماسي وغيرهما: مطلق الاختلاف سماعاً أو خطأ.

ب - المضارع:

في مدرسة السكاكي: الاختلاف في الصوامت مع قرب المخرج، وهو نوع من "التصريف".

(5) التصريف:

أ - عند الجمهور: اختلاف المتجانسين في صامتين تقارب مخرجا هما (مضارع) أم تباعدا (لاحق).

ب - عند السجلماسي: الاشتقاق والاشتراك (شبه الاشتقاق).

(6) المجانس:

عند قدامة : اشتقاق.

عند ابن سنان : اشتقاق وشبهه.

(7) المناسبة:

عند الرماني : اشتقاق.

عند ابن سنان : أصل للتجنيس وغيره (تتسع للمناسبات المعنوية).

(8) التلخيص:

عند ابن حجة والسيوطي: أن يكون الطرفان مركبين.

عند السجلماسي: أن يساوي الطرف المركب الطرف غير المركب دون زيادة أو نقص.

2 - مصطلحات متعددة لمفهوم واحد:

يمكن تلمس هذه الظاهرة منذ النشأة الأولى "للبديع" العربي، ففي فترة واحدة أو متقاربة ظهر كتابان هما "قواعد الشعر" لثعلب، و"البديع" لعبد الله بن المعتز، ولم تُقدِّم التلمذة شيئاً في توحيد المصطلح، فما دعاه ثعلباً مُطابقاً دعاه تلميذه عبد الله بن المعتز تجنيساً، وقد قُيِّضَ لمصطلح التجنيس أن يهيمن إلى القرن السابع الهجري حين زاحمه مصطلح الجنس وتحوّل التجنيس إلى مرتبة صفة. وهذه صور من تعدد المصطلح والمفهوم واحد أو متقارب.

— اتفاق الصوائت والصواميت (أو المادة والصورة): مطابق، مماثل، تام، كامل.

— استعارة اللفظ بسبب المجاورة: المزوجة، المحاذاة، المشاكلة، المقابلة.

— تجاور المتجانسين: المجاورة، المزدوج، المكرر، المردد، الترجيع.

— اختلاف الصوائت: المحرف، المختلف.

— تكرار كلمة منسوبة إلى جهتين مختلفتين: التريّد، التج المضاف، التعطف (موقع).

— اتفاق "المركب" خطأ: الموافق، المتشابه، المشتبه.

— اختلاف المركب خطأ: المفارق، المفروق.

— تركيب طرفين: الملفق، التلفيق.

— إعادة كلمة آخر البيت في أول الذي يليه: التسبيغ، تشابه الأطراف.

— مجانسة كلمة القافية لأخرى من البيت: رد العجز على الصدر، التصدير.

— رجوع المتجانسين إلى أصل واحد في الاشتقاق: الاشتقاق، المجانس

(قدامة)، المقابلة (العسكري)، المناسبة (الرماني)، المطابق (أبو طاهر).

— ما يُشبه الاشتقاق ويلتبس به، وليس هو: المطلق، شبه الاشتقاق، إيهام الاشتقاق، المشابهة، الاشتراك، المضارعة، المغاير والمغايرة.

3 — اختلاف زاوية النظر:

سميت بعض صور الموازنة الصوتية تسميات عدة انطلاقاً من الزاوية التي نظر منها إليها ونضرب مثالا لذلك بـ "شبه الاشتقاق" و "الناقص".

لقد سُميت هذه الصورة "شبه الاشتقاق" لمظهرها الاشتقاقي إذ لا تترق عن تجنيس الاشتقاق إلا في عدم عودة المتجانسين فيها إلى جذر مُعجمي واحد. وقد يلتبس الأمر على غير المختص في اللغة أحياناً، ولذلك سُمي أيضاً "إيهام الاشتقاق" بالنظر إلى الأثر الذي يتركه في النفس. وسُمي "مطلقاً" لعدم تقيده بهيئة خاصة في ترتيب حركاته. كما سمي "مغايراً" و "مغايرة" للسبب نفسه. وسمي اشتراكاً ومشابهة ومتقارباً... الخ.

أما الناقصُ فسمي كذلك لنقص أحد طرفيه. ولكن من البلاغيين من عكس الأمر فسماه "الزائد" بالنظر إلى الطرف الزائد. ومن البلاغيين من جمع الاعتبارين فسماه "الزيادة والنقص" و "الزائد الناقص". أما من نظر إلى الأثر النفسي الناتج عنه فسماه "المطمع".

ولعل من أهم أسباب تعدد المصطلحات اختلاف تصور البلاغيين لفاعليات المكون الصوتي التجنيسي، فالذين سمّوا المختلف في النوع (الاسمية والفعلية والحرفية) مستوفي نظروا إلى تحقق الجنس واستيفائه شرط الاختلاف الدلالي — النحوي، وهذا صريح من كلام ع.ع. الجرجاني. والذين سمّوه، بعد ذلك، تغايراً نظروا إلى مطلق الاختلاف في الاسمية والفعلية، ولم يرتبوا على ذلك نتائج، وإن فهم من السياق النظري الذي تحدثوا فيه أن الاختلاف دون الاتفاق الذي تحققه المماثلة، أي الاتفاق في النوع.

الفصل الثاني

(من القسم الأول)

موقع الموازنات الصوتية

في الاتجاهات البلاغية

تمهيد:

إن الحديث عن المكونات الشعرية، ومن بينها الموازنات، يقتضي إعادة النظر في مفهوم البلاغة العربية.

ذلك أن البلاغة التي يتجه إليها ذهن القارئ العربي الحديث كلما طرق هذا اللفظ مسامعة هي تلك التركيبية التي جمعتها كتاب "علوم البلاغة"¹ من مصدرين مهمين:

الأول، مفتاح العلوم للسكاكي وما دار حوله من شروح وتلخيصات. إن البلاغة تساوي عند السكاكي "علم المعاني"، أي تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من استحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره²، وليس "علم البيان" غير "شعبة من علم المعاني" لا ينفصل عنه إلا بزيادة اعتبار³. فهو يجري منه "مجرى المركب من المفرد". فعلم البيان إن انحاز إلى الاهتمام بمستويات وضوح الدلالة فلن يكتفي "يحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"⁴ فهما يلتقيان في الجانب المقصدي سواء سُمّي مراعاة الأحوال أو مراعاة للمراد من الكلام.

وتنزوي الموازنات الصوتية خارج نظرية المعنى لتكون جزءاً من "علم

¹ — نقصد كتاب علوم البلاغة لمصطفى المراغي وهو أشهر الكتب المدرسية. ولم ينعيق المؤلف المدرسي في البلاغة بعد من خطته.

² — مفتاح العلوم 161.

³ — نفسه.

⁴ — نفسه.

البديع" الذي ألحق القسم الثالث المخصص أساساً لعلمي المعاني والبيان.

هذا الموقع الهامشي الذي احتلته الموازنات ناتج عن الاستراتيجية العامة لنظرية المعنى التي ولدت في أحضان نظرية الإعجاز. فمن المعلوم أن السكاكي إنما حاول تنظيم مواد "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" وإخراجها إخراجاً منهجياً وتربوياً. ومن المعلوم أيضاً أن الجرجاني صاحب الكتابين المذكورين إنما كان يبحث عما يتميز به النص القرآني ويتفوق فيه. ومادام النص القرآني ليس شعراً، ولا ينبغي له أن يكون، فمن المحتمل أن تبنى له بلاغة غير شعرية. إنها بلاغة ملائمة المعاني لمقتضى الحال والمقام، بلاغة ترضى النص الخطابي النثري أكثر مما تتصف النص الشعري. بل سنقدم في الحديث عنها الحجج القاطعة على إعادة هذه النظرية للنص الشعري برغم قدرة أصحابها على إلباسها لباس البحث البلاغي، وتعميق جانب من جوانب هذا البحث وهو جانب المعنى، والوصول فيه إلى نتائج باهرة ما زالت تشهد بجديتها وحدائتها. ونقصد بقولنا هذا التفريق بين الخطة العامة والاستراتيجية الشاملة التي تلغي جانباً مهماً من البلاغة، وبين تعميق البحث في جانب من جوانب هذه البلاغة ولو في إطار مناهض للشعر.

المصدر الثاني لمفهومنا الحديث للبلاغة هو الذي وصلنا عن طريق ابن سنان الخفاجي في مفهوم الفصاحة، فصاحة الكلام وفصاحة المتكلم، إنها فصاحة تتجه أساساً إلى التخاطب العادي، أي إلى المشافهة. ومعلوم أن المصدر الرئيسي لهذه الفصاحة هو الجاحظ منظر الخطاب الشفوي المقصود فيه إلى إظهار البراعة في المشافهة.

من هنا نلاحظ أن المصدرين الأساسيين لمفهومنا للبلاغة هما مصدران يهتمان إما بالنص القرآني (وليس شعراً على كل حال) أو بالنص النثري

الشفوي وشروط تحققه شفويا، سواء تعلقت بجهاز نطق الخطيب أو هيئته أو بالألفاظ وخفتها على اللسان والسمع. فالتياران معا يُغيبان الشعر في استراتيجيتهما العامة، ويُغيبان مكوناً من مكوناته الأساسية المميزة له في ممارستها.

إنه ليس خفياً أن التيارين السابقين يرتبطان باتجاهين فكريين دينيين؛ فنظرية المعنى، كما سيتضح من تصريحات الباقلاني، هي نتاج جهد الأشاعرة في بناء نظرية الإعجاز، في حين تتصل نظرية الفصاحة باهتمام المعتزلة، ومنهم الجاحظ، بتنظير الخطابة وتعليمها. وهما يلتقيان معاً في الاهتمام بالمقام ومراعاة الأحوال، أي بالخطاب الإقناعي الذي لا تلعب فيه الموازنات إلا دوراً مساعداً بل ثانوياً.

هناك اتجاه ثالث لم يكن له حضور في مستوى وصف الظاهرة التوازنية وهو اتجاه الفلاسفة الشراح ومن قفا أثرهم في تبني نظرية المحاكاة والتخييل، فهؤلاء يهتمون بالوظيفة ويصدفون عن الممارسة التطبيقية ومُعانة النصوص الشعرية.

أما المجال الذي عُولجت فيه القضايا الشعرية، وأنتجت فيه المصطلحات التوازنية فهو مجال النقد التطبيقي المتدوق للنصوص الذي مارسه القراء العاديون والشعراء أنفسهم وأصحاب الاختيار، ووضع له البديعيون الأسماء وجمعه في كتب ابتداءً من كتاب البديع لعبد الله بن المعتز الذي كان إحدى ثمار الحركة النقدية التطبيقية الناتجة عن الصراع بين القدماء والمحدثين.

إن كتب البديع ونقد الشعر التطبيقي هي المصدر الرئيسي لدراسة الخصوصية الشعرية وعلى رأسها الموازنات الصوتية. فلئن خلت كتب البديع

والبديعيات، بعدها، من البحث عن الأنساق وتفسير الظواهر فإن مزيّتها الكبرى تكمن في رصد الساحة النقدية وتجميع ما يروج فيها وتسميته إذا اقتضى الحال.

هذا، وقد نزع بعضُ البلاغيين إلى بناءِ بلاغةٍ عامّةٍ جامعين بين جهودٍ مختلفة. أجلى صور ذلك محاولةُ الجمع بين قضايا بلاغةِ الخطاب الشفوي (مستخلصة من نظرية البيان عند الجاحظ) وبلاغةِ الخطاب الشعري (البديع). فكان أن جمعوا بين الحديث عن المقام الخطابي والصور البديعية المختلفة، وقضايا نقدية أخرى مثل قضية السرقات، وهذا الاتجاه يكون، في نظرنا، مسعى نحو "بلاغةٍ عامّة" كما هو الحال عند أبي هلال العسكري في الصناعتين، وفي سرّ الفصاحة لابن سنان، مع فارق في الخطة والمنطلق.

رغم صعوبة التصنيف سنحاولُ النظر إلى الموضوع من خلال عدة زوايا:

1 — البديع ونقد الشعر.

2 — البيان وبلاغة الإقناع.

3 — البلاغة العامة أو الصناعتان.

4 — نظرية المعنى أو بلاغة الإعجاز.

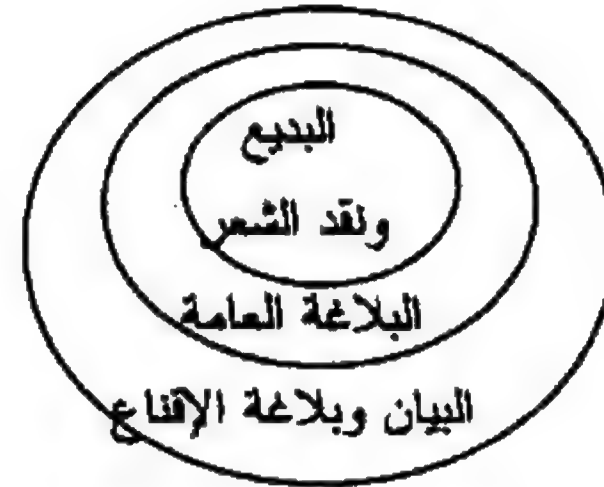
5 — نظرية الأدب أو الوظيفة التوازنية.

يمكن أن نبدي إزاء هذا التقسيم وبمناسبتة مجموعة من الملاحظات:

1 — إذا نظرنا نظرة تاريخية لاحظنا أن بين الاتجاهات الثلاثة الأولى تداخلا. كما أن علاقتها الموضوعية هي علاقة احتواء. فلئن كان البديع ونقد

الشعر يتجهان إلى الوظيفة الشعرية مباشرة فإنّ البيان يتسع لنظرية المقام بأبعادها المختلفة ويفتح باباً لنظرية الدلالة غير اللغوية، في حين تحاول البلاغة العامة، كما سبق، دمج ما يتعلق بالدلالة اللغوية من "البيان" في الوظيفة الشعرية عند الاتجاه الأول.

لذلك يمكن بقدر من التجاوز تصور العلاقة بين الاتجاهات الثلاثة على الشكل التالي:



2 — حين يعرض الباحثون، المتأثرون بالبحث اللساني خاصة، إلى البناء الشعري ينطلقون عادةً من ثنائية الصوت والمعنى، ليكون أحدهما معياراً للآخر¹. أما في البلاغة العربية القديمة فإن الموضوع لم يُتناول بهذا الوضوح

¹ — كثيراً ما كان فاليري شاهداً ومحاوراً للدارسين الغربيين في هذا الموضوع باعتباره ممارساً ومنظراً يُحاول وصف التجربة وصفاً علمياً. أكد فاليري في إحدى مقالاته (1931) وجود جانبين متميزين في الشعر هما الدلالة والموسيقى. ثم أكد بعد ذلك عدم إمكانية الفصل بين الصوت والمعنى في مستوى القصيد إذ على الشاعر أن يُعطينا شعوراً بتلاحمهما. من الدارسين، مثل ميشيل كويتي، من حاول دعم جانب الانفصال في مستوى اللغة معتمداً العلاقة الاعتبارية بين الدالّ والمطلول، وذلك حتى يتسنى له إبعاد العناصر السيكولوجية المتعلقة بالإنتاج فالربط بين الدالّ والمطلول إنما يوجد في نفس القارئ لا في النص. وقد سلك منظرو الشعرية البلاغية مثل جان كوهن ومولينو وطامين هذا الفصل، وإن ظلوا يؤكدون أن الأمر يتعلق بوجهين لعملة واحدة (انظر مقمّتي:

(Structure du langage poétique, Introduction à l'analyse linguistique)

وتلقى هذه النزعة الفصالية معارضةً من الاتجاه الذي ينظر إلى الإيقاع كفاعلية نصية مرتبطة بالإنتاج وأحسن صياغة لهذا المنحى عند هنري ميشونيك في كتابه Critique du rythme

فيما نعلم، إلا ابتداءً من القرن الخامس الهجري عند الجرجاني، فهو الذي ألحَّ على التفريق بين المسموع والمفهوم، فأخرج الصوت بصنيعه ذلك من ضبابية اللفظ الذي كان يتسع للصوت كما يتسع لمستويات من المعنى عند من سبقه. كما أن مُعاصره ابن سنان الخفاجي كان قد تزودَ بزيادة صوتي، وبطموح علمي منهجي ساعياً لإحلال الأصوات المكانية التي هي أهل لها في دراسة الشعر، ولكنه وقع خلال مسيرته المضنية في شرك اللفظ، ولم يستطع الإفلات منه¹.

أما الطرح النظري لوظيفة الجانب الصوتي في شموليته، باعتباره عنصراً بنائياً في الشعر فإنما نجده عند الفلاسفة المسلمين ومن تأثر بهم في إطار نظرية المحاكاة.

3 — هذا عن الوعي النظري الصَّرف، أما في المستوى التطبيقي فمن الأكيد أن قدامة ابن جعفر كان سباقاً للإحساس بتضامن الصوت والدلالة في إنتاج الفاعلية الشعرية، فمن الصور البلاغية والعروضية، عنده، ما هو لفظي، ومنها ما هو معنوي، ومنها ما هو نتاج تفاعل اللفظ والمعنى. مثل التجنيس، بل حرص على تكامل العناصر الصوتية والدلالية في تعريف الشعر: "قول موزون مقفى يدل على معنى"². وفي مكان آخر: لفظ موزون مقفى يدل على معنى"³.

(نقد الإيقاع). انتقد ميشونيك وجهة نظر فاليري في الفصل بين الصوت والمعنى واقترح مفهوم "الإيقاع" باعتباره تركيباً لكل العناصر البنائية، أي باعتباره شيئاً متحققاً في النص لا يوجد قبل إنتاجه. ويقوم نقده على تعميق الهوية وغيض الطرف عن المرحلة الثانية في كلام فاليري حيث تتم الوحدة في مستوى القصيد.

¹ — انظر مقالنا: أدبية النص في البلاغة العربية في ضوء المشروع والمنجز من كتاب "سر الفصاحة" مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع4، ص95.

² — نقد الشعر 17.

³ — نفسه 24.

لذلك يُعتبرُ قدامةُ مرحلةٍ وسطي بين مرحلةِ الملاحظةِ الصّرفِ وتجميعِ الصّور، ومرحلةِ التنظيرِ انطلاقاً من قضايا مُحددة سلفاً. ويبدو البحثُ في المرحلةِ الأولى محفوفاً باحتمالاتٍ عدمِ التقيّدِ بالمفهومِ الدقيق للموازنات، بل سيضطرنا إلى رصدِ كلِّ عنايةٍ بالجانبِ الصّوتي الإيقاعيِّ سواءً تعلّق الأمرُ بالموازناتِ أو بالوزنِ أو الإنشادِ، وذلك تمهيداً للمراحل التي شهدت تميّزَ البحثِ في العروضِ والقافية، من جهة، وإحصاءِ صورِ البديع من جهةٍ ثانية. هكذا سيكون تناولُ المرحلةِ الأولى ذا طابعٍ زمني تاريخي.

1- البديع ونقد الشعر:

لا نكادُ نظفرُ في المرحلةِ السابقة على عصرِ التّأليف، بملاحظاتٍ نقديةٍ أسلوبية، أي جمالية قابلة للتفاوتِ بين المُنشدّين، إذ كان الإعجابُ يُترجم بالاستجابةِ المُباشرة: الحفظُ والروايةُ أو الإهمالُ والنسيانُ.

أما الملاحظاتُ الوحيدة التي يمكن أن تدلّ على الإحساسِ بتميُّزِ النّصِّ صوتياً/ إيقاعياً فلعلّها تلك التي ارتبطت بالقرآن، كما سيردُ من كلمةِ الوليدِ بنِ المغيرة، أو التعليق على السجعِ المتكلف كسجع الكهان.

فما بين أيدينا من نقدِ المرحلةِ الجاهليةِ وصدر الإسلامِ يهتمُّ بتصحيحِ الأخطاءِ التي يمكنُ إرجاعها إلى مجافاةِ قاعدةِ قارّةٍ مُسلم بها كالمعارف العلمية، والمواضيعِ الاجتماعية وغيرها.

وضمنَ المواضيع، المواضيعُ الفنية التي صارت في مستوى القاعدة، كالالتزامِ القافية في الشعر. فمن الأکید أن القافية قد تحوّلت عبرَ تطوّرٍ طويلٍ الأمدٍ من قضيةِ أسلوبية إلى شرطٍ لازمٍ للشعر، يحاسبُ الشاعرُ على خرقِ ما تواضعَ الناسُ عليه في شأنه. إن الخطأ في القافية صارَ كالخطأ في النحو أو

الصرف، أي أنه يتعلق بالصواب وليس بالإجادة. وليس يتفاوت الشعراء باستعمالهم جميعاً لهذه القافية أو تلك، أو بالخصوص من اختلاف حرف الروي أو حركته، بل الاختلاف كامن فيما سينتبه إليه النقاد المتأخرون، وهو تفاعل القافية مع العناصر الأخرى، وخاصة عنصر الدلالة (تمكين القوافي)، والعنصر الصوتي الحر (التصدير) ... الخ. وهذه أشياء لم يهتم بها قبل عصر التدوين. أو لم تصل إلينا إلا مدونة ضمن كتب يوقعها أصحابها لصالحهم¹.

وفيما عدا عيوب القافية لا نظفر بأكثر من مجموعة من النعوت والتشبيهات التي يرجح انصرافها إلى نعت الجانب الصوتي / الإيقاعي.

فمن العيوب التي انتبه إليها المستمع الناقد الإقواء والإكفاء والسناد. من ذلك خبر النابغة مع أهل المدينة. جاء في طبقات الشعراء: "والإقواء هو الإكفاء مَهْمُوزٌ وهو أن يختلف إعراب القوافي .. وهو في شعر الأعراب كثير"². ولم يرد في شعر الطبقة الأولى من الفحول إلا في بيتين للنابغة "فقدِم المدينة فَعِيبَ ذلك عليه فلم يَأْبَهُ لهما حتى أَسْمَعُوهُ إِيَّاهُ غَنَاءً". فانتبه إلى ذلك ولم يعد إليه. وقال: "قدمت الحجاز وفي شعري ضعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس"³.

واقترن خبر النابغة، هذا في رواية أخرى، بخبر إقواء بشر بن أبي خازم وانتباه أخيه سواده لذلك. جاء في حديث لأبي عمرو بن العلاء: "فلان من الشعراء كانا يقويان؛ النابغة وبشر بن أبي خازم، فأما النابغة فدخل يثرب فغني بشعره ففطن فلم يعد إلى إقواء، وأما بشر فقال له سواده أخوه: إنك تقوي، فقال

¹ — هناك نزعة سلفية ترى أن كل الآراء الواردة في كتب النقد والبلاغة مسبوقة (انظر

حواراً مع الدكتور عبد الله الطيب في مجلة "دراسات أدبية ولسانية" العدد 2 شتاء 1986)

² — طبقات فحول الشعراء 71/1.

³ — نفسه 68/1. وانظر الموشح 132.

له: وما الإقواء؟ فأنشد بيته. وآخر الأول منهما "نسيت جذام"، فرفع ثم قال:
"إلى البلد الشامي" فخفض، ففطن بشر فلم يعد¹.

ويُفسر ابن سلام تنبّه أهل المدينة لانكسار قافية النابغة إلى ما أصابه أهل
الحواضر من خيرة صقلت أنواقهم: "وأهل القرى الطف من أهل الحواضر
لجوارهم أهل الكتاب"².

وقد لا يتسع هذا التفسير ليشمل سودة أخت بشر بن أبي خازم. ولذلك يبدو
أن العنصر الأساسي في اكتشاف العاهات الإيقاعية هو عرض الشعر على
الغناء والإنشاد، فلاشك أن الغناء هو الذي نبّه أهل المدينة، فاستعملوه بدورهم
لتنبيه النابغة، ولجأ سودة، هو الآخر، حين أعوزته التفسير النظري العلمي إلى
الإنشاد:

قال سودة: إنك تقوي!

قال بشر: وما الإقواء؟

فأنشد سودة "نسيت جذام" فرفع ثم أنشد: "إلى البلد الشامي" فخفض.

"ففطن بشر فلم يعد".

ولاشك أن استعمال (الرفع) و(الخفض) هنا استعمال لغوي لم يفقد بعد
عناصره المادية، أي أنه أقرب إلى الدلالة على التنغيم، منه على ما يقصد
بالرفع والخفض في الاصطلاح النحوي. فالأمر يتعلق بمد الصوت في اتجاهين
متعارضين. وكان الوعي بهذه العلاقة — بين الغناء وتقويم الشعر — قديماً. جاء
في الموشح عن عبد الله بن يحيى: "كانت العرب تُغني النصب، وتمدُّ أصواتها

¹ — الموشح 59.

² — طبقات فحول الشعراء 71/1.

بالنشد وتزن الشعر بالغناء، فقال حسان:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرِ أَنْتَ قَاتِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشُّعْرِ مِضْمَارٌ¹

وفي اتجاه تفسير ابن سلام ذهب طه إبراهيم فاعتبر الإقواء أثراً من آثار طفولة الشعر... فذمه نوع من البصر بالشعر، نوع من النقد القائم على وقع الشعر في السمع وعلى الانسجام والتماثل في القافية².

وافتخر الشعراء بخلو شعرهم من الإكفاء على ما نجد في قول مزرود:

وَبِاسْتِكَ إِذْ خَلَقْتَنِي، خَلَفَ شَاعِرٌ مِنَ النَّاسِ، لَمْ أَكْفَى وَلَمْ أَتَحَلَّ³

وهو في ذلك يرد على كعب بن زهير الذي حاول أن يستبد، هو وصاحبُه الحُطَيْيئة، بالزيادة في الشعر، إذ قال كعب بطلب من الحُطَيْيئة أبياتاً في هذا الصدد، منها:

فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحُوكُهَا إِذَا مَا تَوَى كَعْبٌ وَقَوَزَ جَرُولُ⁴

واتسع مجال ذكر نعوت القافية في القرن الأول الهجري خاصة السناد والإقواء، وأورد الجاحظ أمثلة من ذلك لجندل الطهوي (ت 90هـ)، وذو الرمة (ت 117هـ) وعدي بن الرقاع (ت 95هـ) وأبي حزام العُكْلِي. جاء في البيان والتبيين: "وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء ولم أسمع الإيطاء.

¹ — الموشح 39-40.

² — تاريخ النقد الألبى 13.

³ — طبقات فحول الشعراء 104/1.

⁴ — طبقات فحول الشعراء 105/1.

وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب، وذكروا حروف الرؤي والقوافي.
وقالوا: هذا بيت، وهذا مصراع. وقد قال جندل الطهوي حين مدح شعرة:

لَمْ أَقْوِ فِيهِنَّ وَلَمْ أَسَانِدْ

وقال ذو الرمة:

وَشِعْرٌ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ غَرِيبٌ أَجْتَبُهُ الْمُسَانِدَ وَالْمَخَالَ¹

واشتهر في هذا الصدد قول عدي بن الرقاع (ت95هـ):

وَقَصِيدَةٌ قَدْ بَتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهُمَا حَتَّى أَقُومَ مِثْلَهَا وَسِنَادُهَا²

ونعتقد أن الأمر لم يقف عند تصحيح الأخطاء، أو الفخر بالبراءة منها في الجانب المقتن من القوافي، بل هناك نعت وتعليقات تدل على الإحساس بتقلوت القوافي وجمالها، من ذلك تعليق ذي الرمة على ما سمعه من شعر الكميت، وهو قوله:

أَبَتْ هَذِهِ النَّفْسُ إِلَّا اذْكَارًا

إلى آخر القصيدة، بقوله: "أحسنْتَ يا أبا المُستهل في ترقيص هذه القوافي، ونظم عقدها"³.

¹ — البيان 139/1.

² — الحيوان 64/3. الشعر والشعراء 78. الخصائص 325/1. وانظر أبيات أبي حزام العكلي في (البيان 140/1).

³ — الأغاني 34/12.

ولعل ذلك راجع إلى مناسبة المد في آخر الأبيات للبحر، المتقارب، الذي هو
أنسب البحور للإنشاد الحماسي:

"وأنشد رجل من أهل المدينة أبا عمرو بن العلاء قول ابن قيس الرقيات:

إِنَّ الْخَوَابِثَ بِالْمَدِينَةِ قَدْ أَوْجَعَنَنِي وَقَرَّغَنَ مَرُوتِيَّةُ

فانتهره أبو عمرو، وقال: ما لنا ولهذا الشعر الرخو، إن هذه الهاء لم توجد
في شيء من الكلام إلا أرخته"¹.

وروي أيضاً أن الشاعر أنشد هذا الشعر عبد الملك بن مروان فقال: أحسنت
يا ابن قيس، لولا أنك خنثت قافيتته"².

فلم ينظر أبو عمرو ولا عبد الملك إلى صحة القافية، بل نظراً معاً إلى
تأثيرها المعنوي وما توحى به من ارتخاء. وهذا نقد يدخل في نطاق تعبيرية
الأصوات، ويخطو بذلك بعيداً عن مقاييس الخطأ والصواب. بل إن أبا عمرو
بن العلاء حاول التفسير والتعميم: "إن هذه الهاء لم توجد في شيء من الكلام إلا
أرخته".

هذا، وقد لاحظ ابن جني هذه المكانة المتميزة التي احتلتها القافية من بين
مقومات الشعر كلها وسجل ذلك بقوله:

"ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع
كمثل ذلك. نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها

¹ — الخصائص 293/3.

² — نفسه.

أمس، والحشدُ عليها أوفى وأهم. وكذلك كلما تطرفَ الحرفُ في القافية ازدادوا
عنايةً به، ومحافظةً على حكمه¹.

ودفعاً للالتباس نُشيرُ هنا إلى أن حديثهم عن مُراودة القوافي والمييت
بأبوابها واستعصائها لا يرجعُ إلى القوافي باعتبارها مُكوناً صوتياً فحسب، ولكن
المقصودُ هو، في غالب الأحيان، إسعافُ الشعرِ ومُواتاته بصفةٍ عامة، بمعانيه
ولغته. غيرَ أن التركيزَ على ذكرِ القوافي يدلُّ، لا محالة، على العنايةِ الذي يجده
الشعراءُ في الملاءمةِ بين مطلبِ المعنى ومطلبِ الصوت. فيُحكي أن ذا الرُّمّة،
قال:

بَيْضَاءُ فِي نَعَجٍ، صَفْرَاءُ فِي بَرَجٍ

ثم بقيَ زمناً طويلاً لا يجدُ الشطرَ المناسبَ إلى أن مرَّتْ به صينيةٌ فضيةٌ قد
أشربتْ ذهباً فقال:

كَأَنَّهَا فَضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبٌ²

كما روي مثلُ ذلك عن الكُميت، فقد روي أنه قال:

أَلَا حَيَّيتُ عَنَّا يَا مَدِينَا

ثم أقامَ بُرْهَةً لا يدري بماذا يُعْجِزُ على هذا الصدرِ، إلى أن دخلَ حماماً،
وسمعَ إنساناً دخله فسلمَ على آخرَ فيه، فأنكرَ ذلك عليه، فانتصرَ بعضُ
الحاضرينَ له، فقال:

¹ — الخصائص 84/1.

² — نفسه 326/1.

وَهَلْ بَأْسٌ بِقَوْلِ الْمُسْلِمِينَ¹

فالصعوبةُ كامنَةٌ في الملاءمةِ بينِ المطْلَبين: المعنى والصوت، في غير تكلف.

ولأهميةِ القافيةِ في بناءِ الشعرِ استعملتْ للدلالةِ على القصيدةِ أو الأبياتِ المتواليةِ استعمالاً مجازياً منذُ القديم، قال ابنُ رشيْق: "ومنهم مَنْ جعلَ القافيةَ القصيدةَ كلّها، وذلك اتساعٌ ومجازٌ"².

ولاشك أن دلالةَ الجزءِ على الكل تدلُّ على أهميةِ الجزءِ الدالِّ، وفاعليتهِ في تحديدِ ماهيةِ المدلولِ عليه.

• • •

عدا ما تقدّم من نعوتِ القافيةِ وعيوبها هناك نعوتٌ وتشبيهاتٌ نرجحُ أنّها موجهةٌ إلى الجانبِ الصوتيِّ الإيقاعيِّ.

من هذه النعوتِ وصفُ الكلامِ بالحلاوةِ والطلاوةِ والعذوبةِ، وأقدمُ كلامٍ اطلعنا عليه في هذا الصّدِّدِ يتّجهُ إلى القرآنِ الذي أثارَ بيانهُ المُتميزُ، خاصةً في سورةِ المكيةِ، إشكالا بالنسبةِ للمتلقّي الجاهلي الذي كان يعرفُ الشعرَ ويعرفُ سجعَ الكهانِ وخطبهم المصنوعةَ. قال الوليدُ بن المغيرة، وقد سمعَ الرسولَ يتلو القرآن:

"والله لقد سمعتُ من مُحمّدٍ أنفاً كلاماً ما هو من كلامِ الإنسانِ ولا من كلامِ

¹ — الخصائص 360/1.

² — العمدة 145/1.

الجن، وإن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق¹.

وسيتأكد لنا فيما يأتي من هذه الدراسة ارتباط نعت الطلاوة خاصة بالجانب الصوتي والأثر السمعى الناتج عن التوازن، في حين تتصرف الحلاوة أحياناً كثيرة إلى الصوت والمعنى معاً.

جاء في طبقات فحول الشعراء: "يقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء إنه لندي الحلق وطل الصوت"².

وإذا كانت المجانسات والترصيعات الصوتية هي الأرضية التي يتحقق فيها جمال الغناء والإنشاد واستواؤهما، فقد وصفت هي الأخرى بالطلاوة والحلاوة. كما سنرى فيما نقله من كلام صاحب الصناعتين وغيره.

أما التشبيه بالمبصرات من المصنوعات التي تقتضي صناعتها التجويد والجمال مثل النسيج والسبك فقد يُغري بالربط بالجانب الصوتي، وذلك ما آل إليه الأمر فعلاً مع بلاغيي القرن الثالث الهجري وما بعده. أما في المراحل الأولى فإن هذا الوصف كان يشمل تجويد الصناعة عامة، كما يتناول أحياناً المضمون، خاصة إذا تعلق الأمر بنسج المحاميد. وقد أورد الجاحظ مجموعة من الأمثلة تدل على هذا المنحى، قدم لها بقوله:

"ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب، وكالحل والمعلطف والديباج والوشي، وأشباه ذلك"³.

¹ — الكشف 649/4.

² — طبقات فحول الشعراء 7/1.

³ — البيان 222/1.

ومن أقرب أمثلة الجاحظ إلى الجانب الصوتي قول الشاعر:¹

فإن أهلك فقد أبقيت بعدي قوافي تغيب المتمثلين
لذيذات المقاطع محكمات لو أن الشعر يلبس لأرتدينا

فمقاطع الكلام — حتى وإن اعتبرت معنوية — لا تخلو من مردودية إيقاعية لما يُصاحبها من وقف أو تلوين للصوت. ويرجع الجانب الإيقاعي الصوتي وصفها باللذة (لذيذات المقاطع).

أما ذكر الكلام الموزون ومدحه، كما جاء في البيان والتبيين — "ويذكرون الكلام الموزون بمدحونه، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج عن التعديل" —² فلا ينصرف كلية إلى الجانب الإيقاعي، فليس ميزان العروض ميزانهم، فيما يزنون هنا، بل يفهم من الأمثلة التي أوردتها الجاحظ أن الميزان هو ميزان العقل والمنطق أولاً، أي استعمال المعاني المتناسبة المتأخية المائلة إلى الاعتدال. وتجنب الإفراط. وقد أورد قول أحد الشعراء لصاحبه: "أنا أشعر منك، قال: ولم؟ قال: لأنني أقول البيت وأخاه. وأنت تقول البيت وابن عمه"³.

ويقول الجاحظ في سياق هذا الحديث، مُعقبا على أقوالهم: "فهذا مما يدل على توسعهم في الكلام، وحمل بعضه على بعض، واشتقاق بعضه من بعض"⁴.

هذه العبارة غامضة، فهل الحمل والاشتقاق منصرفان إلى المعنى أم إلى الأصوات؟ الاحتمال الأول راجح من خلال ما سبق. ولكن الثاني ممكن أيضا،

¹ — البيان والتبيين 222/1.

² — نفسه 228/1.

³ — نفسه 227/1.

⁴ — نفسه 230/1.

يدعمه إيراد المؤلف في هذا السياق قول روبة في شعر ابنه: "ليس لشعره قران"¹. والقران والاقتران عند الجاحظ يتجهان إلى تأليف الحروف والألفاظ كما سيأتي.

والذي يظهر أن الناس لم يكونوا يفرقون في هذا العصر بين اقتران الأصوات — وهي عندهم كلمات ذات معنى، قائمة الذات —، وبين اقتران المعاني. ولذلك أفهم من كلامه في (حمل) الكلام بعضه على بعض و(اشتقاق) بعضه من بعض المعنيين معا. خاصة حين تتجانس الألفاظ عن طريق تجنيس الاشتقاق والترديد والتعطف فتتربط أجزاء الكلام لفظا ومعنى.

نؤكد هنا أن لا علاقة بين الحديث عن تجويد الشعر وتنقيحه عند من سُمِّهم الأصمعي بـ "عبيد الشعر"، وبين الاتجاه البيعي المحدث الذي يحتل المقوم الصوتي فيه مكانة الصدارة إلى جانب الطباق والاستعارة.

كان القرن الثاني الهجري بالنسبة للبحث في مكونات الشعر عصرَ تنظير العروض والقافية مع الخليل بن أحمد (100-170هـ) ومن عاصره من علماء اللغة، ففي هذه البيئة طُورت قضايا البناء الصوتي في الشعر قبل أن تحقق استقلالها.

وبقي الاهتمام منصباً على الجانب المقتن من البناء الصوتي، أي على الوزن والقافية. وبرغم الإحالات التي نجدُها عند مؤلفي القرن الثالث — ابن المعتز بشكل خاص — فلا نكاد نعثُرُ على ما يدلُّ على عناية اللغويين بتنظير المقوم الصوتي الحرّ. غير أن حديث المؤلف، وهو يرد على من يدعون أسبقية

¹ — البيان 228.

المُحدثين إلى الكلام البديع¹ وتصديده للرد عليهم، وذكر أبواب البديع الخمسة، يدلُّ على أن الكلام في تلك المكونات الخمسة كان رائجاً عند معاصري ابن المعتز، وفي بيئة أنصار الحديث. يقول: "إنما غرضنا من هذا الكتاب تعريفُ الناس أن المُحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع"².

وإذا رجعنا إلى أبواب البديع تلك، وجدنا المقوم الصوتي يحتلُّ من بينها مكانة مرموقة، وهذه الأبواب هي:

- 1 — الاستعارة.
- 2 — التجنيس.
- 3 — المطابقة.
- 4 — رد الأعجاز على الصدور.
- 5 — المذهب الكلامي.

يرجعُ مقومان من هذه المقومات إلى المستوى الصوتي، وهما التجنيس وردُّ الأعجاز على الصدور. في حين ترجعُ الثلاثة الأخرى إلى تركيب المعنى في مستويين: مستوى الانزياح ومستوى الموازنة بين المعاني بالمؤالفة والمخالفة.

ومادام ردُّ الأعجاز على الصدور، تجنيساً موقعياً حسب تصورنا³، فإن ابن المعتز لم ينتبه إلا لشطر واحد من شطري المقوم الصوتي الإيقاعي الحر، وغاب عنه الشطر الثاني، أي الترصيع فلم يذكره لا ضمن "أبواب البديع"، ولا ضمن "محاسن الكلام والشعر" الثلاثة عشر التي يعود أغلبها إلى تركيب

¹ — البديع 1.

² — نفسه 3.

³ — تنبه ابن الأثير إلى أن ردَّ الأعجاز على الصدور ضربٌ من التجنيس، وانتقد الحاتمي في تخصيص باب له. (المثل المائر 1/251-252).

المعاني. قد لا يعود ذلك إلى عدم ملاحظة هذا المقوم، بقدر ما يعود إلى الاختيار وتقديم ما يرى تقديمه، خاصة وقد ترك الباب مفتوحاً لمن أراد أن يزيد، أو يغير التسمية، والذي جعلنا نميل إلى هذا الفرض ظهور هذا المقوم (الترصيع) عند ثعلب أستاذ عبد الله بن المعتز، فقد ورد في "قواعد الشعر" باعتباره صفةً لنوع من الشعر، دون ذكر اسمه. وهو يحل الشعر مرتبة رفيعة من الجودة. وقد سمي الأبيات التي تقوم على الترصيع "الأبيات الموضحة"¹.

فنحن إذ نحل هذه الأبيات لا نجد لها من صفة تميزها غير تساوي أجزائها وتناسبها الإيقاعي الذي سُمي، فيما بعد، ترصيعاً. هذا مع ملاحظة القدماء لانقسام أطراف المعنى حسب التقسيم الإيقاعي، فهم لم ينظروا — في البداية — نظرة انفصال بين الإيقاع والمعنى.

وإذا علمنا أن ثعلب قد وقف، كذلك، على التجنيس تحت مصطلح "التطبيق"² وأورد له أمثلة تستغرق الكثير من أنواعه، كما فعل مع "الأبيات الموضحة" أو الترصيع، فإننا نجزم بأن وعي ثعلب بالمقوم الصوتي في الشعر كان أوسع وأغنى من وعي ابن المعتز.

قد يرجع إهمال ابن المعتز لأمر الترصيع إلى كونه داخلاً في بنية النثر وغالباً عليه، بل هو الأرضية التي يُمارس عليها الانزياح بالنسبة للنثر المصنوع. ومن ثم فلا يستحق أن يُدرج ضمن أوجه البديع، وقد نؤيد ذلك بإخراج أبي هلال العسكري للسجع من أبواب البديع وخصه بباب قائم الذات³.

¹ — قواعد الشعر 75. وانظر تفصيل الكلام في ذلك في حديثنا عن التضمين في كتاب البنية الصوتية الفصل الثالث.

² — نفسه 56.

³ — الصناعتين، الباب 8.

وبرغم ربط ثعلب بين المقوم الفني ودرجة الشعر من الجودة في حديثه عن "الأبيات الموضحة" خاصة، فإن الطابع الغالب على المرحلة الأولى هو الرصد والتسجيل. أما إدخال هذا المقوم ضمن نظام فيمثل مرحلة ثانية هي التي سيبلورها قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر".

أورد قدامة محوري النظام الصوتي الإيقاعي: التجنيس والترصيع ضمن نسق عام. فالترصيع من نعوت الوزن¹، والتجنيس (المطابق والمجانس) من نعوت انتلاف اللفظ مع المعنى². على أن قدامة أضاف نعتاً آخر من نعوت اللفظ، وهو "أن يكون سمحاً، سهل مخرج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة"³.

ونعتقد أن جانباً كبيراً من هذا النعت ينصرف إلى التوازن والتجانس بين الأصوات، وبينها وبين المقاطع العروضية، مما يُيسرُ الترنم بالشعر، وهذا ما تكشف لنا من تحليل الأمثلة التي أوردتها قدامة في هذا السياق.

ويمتاز عمل قدامة، من جهة أخرى، بإدماج العنصر الصوتي المقنن (الوزن والقافية) ضمن منظومته العامة، الشيء الذي لم يهتم به ثعلب وابن المعتز. ولم يكن في وسعهما أن يقولاً فيه شيئاً.

والطريق الثالث للتعامل مع المقوم الصوتي في هذه المرحلة هو الذي سلكه ابن طباطبا في "عيار الشعر". لم يتعرض المؤلف لصور البديع المختلفة — عدا التشبيه الذي احتل مرتبة متميزة في كتابه — واكتفى بوصف المردودية

¹ — نقد الشعر 40.

² — نفسه 150.

³ — نفسه 28.

الشعرية للصناعة البديعية، ويندمج الجانب الصوتي بجميع مستوياته في "مفهوم الإيقاع" و"حسن الألفاظ". والإيقاع هو نتيجة حسن التركيب، واعتدال الأجزاء ف "الشعر الموزون إيقاع يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"¹.

أما "حسن اللفظ" فأميل إلى أن يكون ناتجاً عن خفته وانسجامه الصوتي، وبذلك يتقابل هذان العنصران مع عنصر "صحة المعنى" ليكونا دعامة الشعر: الصوت والدلالة أو المسموع والمفهوم: "إذا اجتمع للفهم، مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم له على قدر نقصان أجزائه".

فالشعر يقوم على "المسموع" و"المعقول"، والمسموع هو الشرط الأساسي الجوهرى الذي لا يتحقق الشعر بدونه. في حين يكون المفهوم شرطاً كماله. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب الحانه"².

نعتقد أن تفريق ابن طباطبا بين طرفي المسموع، أي بين الوزن واللفظ، يرجع إلى وعيه باختلاف هذين العنصرين: الوزن والتوازن. فالوزن يكون الأرضية الموسيقية الضرورية، والتوازن هو التقسيم الحر الذي يرصف فوق هذه الأرضية، ويقوي الإيقاع.

وباتجاه ابن طباطبا نحو الحديث عن وظيفة التوازن يقترب من معالجة

¹ — عيار الشعر 21.

² — نفسه 21.

التوازن ضمنَ نظرية الشعر عند الفلاسفة.

وعُموماً فقد ظلَّ نقدُ الشعر والموازنة بين الشعراء، والبحثُ في خصوصيات القدماء والمحدثين الميدانَ الذي أنتجت فيه المصطلحات التوازنية. سجَّل بعضُ هذه المصطلحات في كتب الخصومات مثل الموازنة والوساطة، وسُجِّل أكثرها في كتب البديع والبديعيات مثل "البديع في نقد الشعر" لأسامة بن منقذٍ وتحرير التحبير لابن أبي الإصبع وخزانة الألب لابن حجة الحموي وغيرها من المؤلفات والشُّروح التي جعلت هُما استقصاء الصور البلاغية مقتصرة على التعريف والمثال أو على أحدهما.

2 - البيانُ أو بلاغةُ الإقناع:

تمهيد

يتجهُ نظرنا في هذا الصددِ إلى نموذجين مُتمايزين مهما تقاربَ موضوعهما. الأولُ كتابُ البيانِ والتبيينِ للجاحظ، والثاني البرهان في وجوه البيان لابن وهب. فقد حاولا معاً التنظير للبيان وأنواع الدلالة على المعاني، كلٌّ على طريقته، وحسب متطلبات عصره.

من هنا نتساءلُ عن مرجع الاختلافِ دون دخولٍ في تفاصيل الموضوع. يبدو جلياً أن الجاحظَ كان ينظرُ للموهبة العربية، للفصاحة التي هي صفةٌ مُميزة للإنسان العربيِّ الأعرابي. وهذا سرُّ حديثه عن أنواع العيوبِ النطقية التي تُفسدُ نطقَ غير العرب. ومن هنا احتفاله بالبيان العربي المتجلى في الخطابة فهي نموذجُ الكمال في الحديث الشفوي الذي هو سليفة وموهبة عند العرب. وكان ضرورياً أن يحتلَّ الجانب الصوتي مكانةً مرموقةً في كلِّ حديث عن الكلام الشفوي. خاصة في جانب (الآلة) أو فصاحة اللسان. وما يتعلق بالخلو من

العيوب التي تذهب بسلاسة الكلام. أما ما يتعلق بالموازانات الصوتية الحرة، وهو ما يشغل بالنا في المقام الأول، فليس له ظهور قوي على المستوى التنظيري، ضمن نظرية البيان.

وفي الوقت الذي كان الجاحظ يعرض نماذج البيان العربي مما انتخبه من خطب الأنبياء اتجه ابن وهب إلى الثقافة الفلسفية التي توسع مجالها في عصوره، خاصة في (باب الاعتبار). كما كان مشدوداً إلى التطور الذي نال النثر (بتطور جهاز الدولة وتوسعه وتعقده، وتنظيم وظيفة الكتابة وحرفتها) ولذلك خص "الكتاب" أو البيان بالخط بفصل يستحق أن يكون كتاباً مستقلاً. وهو يسجل بذلك الانتقال الحاسم من الشفوية إلى الكتابة، من (الصوت) إلى (الحرف). فكان طبيعياً ألا يظهر الاهتمام بالنظام الصوتي ومزايا الأصوات عنده إلا في نطاق ضيق جداً.

مع الجاحظ : البيان الشفوي

نحصر الحديث هنا في صميم موضوعنا، فنبعد فصاحة المتكلم التي أطنب فيها الجاحظ مع علمنا بأن الإلحاح عليها، وعلى جانب الالتقاء منها خاصة بمسّ فصاحة النص المحقق، التي هي شغلنا الشاغل، والإنشاد والغناء لا يغيبان عن عملية إنتاج النص المرصود لهما، وهذه العلاقة وطيدة في الشعر القديم¹، وبديهة في الخطابة.

ويمكن القول بأن ما أتى به الجاحظ في الجانب الصوتي الذي يهم اللفظ، كلمة كان أو نصاً، يندرج تحت "الاقتران". قد نميز السجع والازدواج عنه وقد

¹ — وهي ممارسة على الدوام في الشعر الشعبي الذي ينتج ضمن عملية الغناء كما هو مشاهد إلى اليوم.

ندمجهما فيه، بحسب ما نُحدِّده للاقتران من معنى¹.

يتفرع الاقتران، عند الجاحظ إلى "اقتران الحروف" و"اقتران الألفاظ"²، فالحروف وحدات لتكوين الألفاظ، والألفاظ وحدات لتكوين الكلام المركب (البيت من الشعر مثلاً).

ويبدو — من خلال هذين الكتابين — أن الأمور كانت تسير بسرعة كبيرة خلال القرنين الثالث والرابع (هـ) سواء على مستوى المطالب المنهجية، أو المعطيات الاجتماعية — الثقافية، فلم ير ابن وهب في كتاب الجاحظ غير أخبار مُتخلّة، وخطب مُنتخبة، ولم يأت الجاحظ، في نظره، "وظائف البيان، ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان، فكان (عند ابن وهب) غير مُستحق لهذا الاسم الذي نُسب إليه"³.

والإجراء المنهجي الذي قام به ابن وهب إزاء الجاحظ، قام به معاصر له وهو قدامة بن جعفر إزاء البلاغيين الذين سبقوه (ثعلب وابن المعتز... الخ) في نقد الشعر. إذ حاول هو الآخر إيماج المواد البلاغية المتوفرة في نسق ذي

¹ — مهما تكن الأهمية التي نُعطيها للنصوص النظرية الصريحة عند الجاحظ فيجب الاقتناع بأن المثال هو الذي يلعب الدور الأساسي في تحديد تصوره، فالقضية المرصودة تُحدد من خلال أمثلة متعددة، فالازدواج مثلاً لا يعرف ولكن يمثل له، ولسنا نعلم أن أحداً سبق الجاحظ إلى استعماله.

ولست هذه الطريقة خاصة بالجاحظ. لقد سار عليها الرواد جميعاً: ثعلب في قواعد الشعر وابن المعتز في البديع. فالأمثلة المتعددة تدل على الإحساس بوجود تنوعات وخصوصيات.

² — البيان 67/1.

³ — البرهان 49. وهذا بخلاف رأي العسكري الذي اعترف بوجود المادة البلاغية واختلال المنهج (الصناعتين المقننة). وهذا الاختلاف طبيعي لاختلاف مطلبي الباحثين.

وفي الوقت الذي يصعب، إن لم يتعذر، استخراج خطة منهجية لبناء كتاب البيان والتبيين، خطة تلتزم بالعنوان، وإن كانت الأهداف المتوخاة من التأليف واضحة، نجد كتاب البرهان مبنياً على خطة مفصلة، تقوم على السير من الكل إلى الجزء، ومن المشترك إلى الخاص. فيمكن تشجير عمل ابن وهب تشجيراً يبرز كل الجزئيات والتفاصيل الصغيرة في موقعها الطبيعي². ولا يمكن فعل مثل ذلك مع عمل الجاحظ، وإن كان من اليسير أن نجد عنده أغلب المواد التي تشتمل عليها خطاطة ابن وهب، إن إشارة أو تلميحاً. أما الاختلاف في المادة فهو أمر جوهري، فالجاحظ يتعامل أساساً مع النص الشفوي، مع الخطابة بمعناها الواسع الذي يمتد من الحديث العادي الدائر بين الناس في حياتهم العامة إلى الخطاب الشعري الذي كان هو الآخر منشداً.

لهذا اعتقد أن الرؤية البيانية عند الجاحظ مهما اتسعت، خاصة في بعض النصوص التي أوردها في باب البيان³ وفي الحيوان، وذكر فيها أصناف الدلالات على المعاني، هي رؤية بيانية لغوية تهتم بالبيان باللفظ بياناً متفاوتاً أي بلاغياً. أما ذكر أصناف البيان الأخرى فكان عملية إخلاء لتحديد الموضوع الذي هو الدلالة باللفظ أي (باب العبارة) حسب خطاطة ابن وهب. ويبقى الاهتمام بما دخل عند ابن وهب في (باب الاعتبار) و(باب الاعتقاد) و(باب

¹ — مات قدامة وابن وهب معاً سنة (337هـ). والتبست على الباحثين في أول الأمر نسبة كتاب ابن وهب فنسبوه إلى قدامة تحت عنوان "نقد النثر" (انظر مقدمة نقد النثر). وقال قدامة هو الآخر: "ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جوده من رديئه كتاباً" (نقد الشعر 17).

² — انظر التشجير في الصفحة 86.

³ — البيان 1/76.

الكتاب) ثانوياً عند الجاحظ، ولا أدلّ على ذلك من مادة الكتاب نفسها.

يقول الجاحظ: "فحروف الكلام، وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقةً مُلساً، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفةً متباينةً، ومتنافرةً مُستكرهةً، تشقُّ على اللسان وتكدّه. والأخرى تراها سهلةً لينةً، ورطبةً مواتيةً. سلسة النظام، خفيفة على اللسان. حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفاً واحداً"¹.

وإلى جانب هذا النص الذي يقرن الصفات السالبة بالصفات الموجبة في فصاحة الكلام بشكل عام هناك نصان آخران في نفس السياق. يتجهان إلى الشعر مباشرة. يقتصر أحدهما على الصفات الموجبة التي تجعل الشعر جيداً، وهو قوله:

"وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج. فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً. فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان"².

في حين يقف النص الثاني عند الصفات السالبة التي تذهب بفصاحة الكلام عامة — وإن كان المثال شعراً — وهو قوله أيضاً:

"ومن ألفاظ العرب ألفاظٌ تتنافرُ. وإن كانت مجموعةً في بيت شعرٍ لم يستطع المُنشدُ إنشادها إلا ببعض الاستكراه"³.

¹ — البيان 67/1 في النص بعض تكرار.

² — البيان 67/1.

³ — البيان 65/1.

توجد في هذه النصوص، ما ورد في سياقها من كلام، مجموعة من النعوت تتكرر حيناً، وتبدو حيناً مترادفة. ولعلها — فيما يبدو من ترادفها — تسعى إلى استكمال الوصف والتعبير عن الانطباع الذي تكون في نفس الجاحظ من معانسة نصوص متنوعة، فحاول وصفه بالاستعارة من مجالات متنوعة، فهناك الملاسة والليونة والرطوبة والحلاوة... الخ.

ولنحاول تصنيف هذه النعوت لعلها تسمح لنا باستخلاص مفهوم الاقتران عند الجاحظ:

نعوت موجبة +	نعوت سالبة -	
التلاوم 67/1	التنافر 67، 66، 65/1	نعوت الانتلاف والتماثل وأضدادها
التماثل 66/1	الاختلاف 67/1	
الانتلاف 67/1	التباين 67/1	
التجاور 67/1		
الاتفاق 67/1		
الموائاة 67/1		
القران 68/1		
التلاحم 68/1		
إقامة الوزن 14/1		
الملاسة 67/1	الاستكراه 67، 66/1	نعوت الخفة السهولة وأضدادها
الليونة 67/1	الكد (كد اللسان) 67/1	
السهولة 14/1	المونة (على اللسان) 67/1	
(سهولة المخرج) 67/1	المشقة (على اللسان) 67/1	
الرطوبة 67/1		

	السلاسة	67/1
	الخفة	67/1
	الجري على اللسان	67/1
	الطلاوة	14/1
	الحلاوة	14/1

وأولى الملاحظات التي تأتي إلى ذهن متصل بالعلاقة بين المجموعة (أ) والمجموعة (ب) هل تُعتبر الثانية إنتاجاً للأولى، ومجرد وصفٍ لمردوديتها، أم إن المجموعة الأولى ذات وظيفة أخرى، وبُعدٍ آخر، تعدو اللسان إلى الأذن؟ فتتحقيقُ (التماثل) قد يعدو تيسير النطق إلى إطراب الأذن. وبعبارة أجلى هل ينصرف التماثل والتلاوم (...الخ) إلى مجرد قبول الكلمات لجاراتها، وعدم ثقلها وتعرُّ النطق بها عند الاجتماع في ملفوظ واحد، أم إن مردودية هذا التماثل (...الخ) تمتد إلى البحث عن تجانس إيقاعي ذي وظيفة شعرية؟ إن الجزم بالاحتمال الأول، مهما رجحته عبارة المؤلف، ليس يسيراً.

وإذا كان الجاحظ قد حسم الأمر فيما يتعلق باقتران الحروف، بشروعه في بيان الأسباب المؤدية إلى التناظر بقوله:

تأما في اقتران الحروف، فإن الجيم لا تقارن الظاء والقاف ولا الطاء ولا العين، بتقديم ولا بتأخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا بتأخير وهذا باب كبير. وقد يكتفى بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يجري¹.

فإنه لم يفعل مثل ذلك مع الألفاظ المركبة للكلام، وليس عزوفه عن ذكر هذا

¹ - البيان 69/1.

القليل الذي يُمكن أن يدلّ على الكثير، في هذا الصدد، إلا لأن الأمور لم تكن واضحة لديه.

ولا نستطيع أن نفهم الجاحظ في هذا الجانب، بالنظر إلى اقتراح ابن سنان في هذا الصدد، حين حديثه عن فصاحة المفرد والمركّب، فإن ابن سنان سلك طريق الفصل بين فصاحة المركّب، حسب شروط المفرد، وبين فصاحة المركّب حسب المعنى، أي أنه فصل بين (الفصاحة) و(البديع) الشيء الذي لم يكن واضحاً عند الجاحظ. وربما كانت نظرة الجاحظ هذه إحدى مظاهر البداية الأولى للتفكير في العنصر الصوتي وفعاليته في الخطاب. ثم جاءت بعدها مرحلة الفصل بين مستوى الصواب والسهولة، ومستوى الجمال الزائد على الصواب.

ويبقى بيد الدارس أن ينظر إلى الجانب التطبيقي من عمل الجاحظ، إذ يُعتبر المثال — كما أسلفنا — هو المرجع الأساسي لضبط مفاهيمه ومقاصده.

ساق الجاحظ مثلاً للتنافر البيت المشهور "وقبرُ حرب" ... الخ، قال، فيما رواه عن غيره: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر:

وَقَبْرُ حَرْبٍ يَمَكَّانِ قَفْرٌ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرٌ"¹.

لقد قبل الناس نسبة هذا البيت إلى الجن انطلاقاً من استعصائه عن الإنشاد دون تتعُّع أو تلجُّج بالنسبة لبني البشر².

¹ — البيان 65/1.

² — نفسه. وقد ناقشنا تنافر هذا البيت في الحديث عن الفضاء في كتاب البنية الصوتية.

غير أنه مثل لذلك أيضاً بقول ابن يسير:

لَمْ يَضِرْهَا وَالْحَمْدُ لِلَّهِ شَيْءٌ وَأَنْتَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسِ ذَهُولٍ

يُعلقُ الجاحظُ بقوله: "فَتَقَدَّرَ النصفُ الأخيرَ من هذا البيتِ، فإنك ستجدُ بعضَ ألفاظِهِ يتبرأُ من بعضٍ"¹.

لماذا يتبرأ بعضُ البيتِ من بعض؟ هل يسري على هذا البيت ما يسري على الذي قبله (وقبر حرب ... الخ)؟

إن البلاغيين الذين جاءوا بعدَ الجاحظِ وجدوا تفسيراً للبيت الأول: تكرار حروفٍ متقاربة². ولكن هذا التفسير قد لا يسري على شطر البيت الثاني، خاصة إذا حُصرَ التنافرُ بينَ مكونات "عزف نفس ذهول"، بل قد نُحسُّ أن الذي ينقصُ هذا الشطرَ هو التماثل. وكأننا هنا إزاءَ قطبين:

التماثل الأقصى ⇨ الفصاحة ⇐ اللاتماثل (التنافر الأقصى)

وكلاهما يُخلُ بشروطِ الفصاحة.

في الحالة الثانية، حالة اللاتماثل، شبهوا الألفاظَ بأبناءِ العلاتِ، فـ "إذا كان الشعرُ مُستكرهاً، وكانت ألفاظُ البيتِ من الشعرِ لا يقعُ بعضها مُماثلاً لبعضٍ كان بينها من التنافرِ ما بينَ أولادِ العلاتِ"³.

¹ - البيان 66/1.

² - نثير إلى ابن سنان في سر الفصاحة.

³ - أورد الجرجاني للجاحظ رأياً أكثر تفصيلاً يتضمن سُلماً للفصاحة ذا درجات عدة، ويمتدُّ من أعلى صور الفصاحة إلى أنهاها: (1) الإعجاز (2) النصيح المشاد به (3) ما فيه بعضُ الكلفة

فَقَوْلُهُ: "يَقَعُ بَعْضُهَا مِمَّا تَلَا لِبَعْضٍ" يُغْرِي بِتَأْوِيلِ النَّصِّ فِي الْإِتِّجَاهِ الَّذِي يَهْمُنَا، وَهُوَ الْبَحْثُ عَنِ التَّجَانُسِ الصَّوْتِيِّ. هَلْ كَانَ التَّجَانُسُ الصَّوْتِيُّ (الَّذِي لَا يَصِلُ إِلَى الْحَدِّ الَّذِي يَمْنَعُ انْطِلَاقَ النَّطْقِ) مَطْلَباً عِنْدَ الْجَا حِظِّ. إِذَا كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ، فَإِنَّ الْجَا حِظَّ كَانَ حَرِيصاً عَلَى الْمَوَازَنَةِ بَيْنَ مَطْلَبَيْنِ: مَطْلَبِ لُغَوِيٍّ تَوَاصُلِيٍّ، وَمَطْلَبِ جَمَالِيٍّ، وَهَذِهِ قَضِيَّةٌ قَدِيمَةٌ حَدِيثَةٌ نَعْرُضُ لَهَا فِي مَنَاسِبَاتٍ مُخْتَلَفَةٍ مِنْ هَذَا الْبَحْثِ.

وَلَنُكْتَفِ هُنَا بِالنَّظَرِ فِي الْأَمْثَلَةِ الَّتِي سَاقَهَا الْجَا حِظُّ لِلشَّعْرِ الْخَالِي مِنَ التَّبَايُنِ وَالتَّنَافُرِ، لَنَرَّ مَا إِذَا كَانَتْ هَذِهِ الْأَمْثَلَةُ ذَاتَ مَزِيَّةٍ صَوْتِيَّةٍ إِضَافِيَّةٍ.

وَلَا بَدَّ أَنْ نَسْجَلَ هُنَا قَصْرَ أَمْثَلَةِ التَّنَافُرِ وَالتَّمَاثُلِ عَلَى الشَّعْرِ، فِي الْوَقْتِ الَّذِي كَانَتْ الْخُطَابَةُ هِيَ صَا حِبَّةَ الدَّارِ فِي الْبَيَانِ وَالتَّبْيِينِ، هَلْ يَرْجِعُ ذَلِكَ إِلَى كَوْنِ هَذِهِ الْمَزِيَّةِ فِيهِ أَظْهَرَ، وَكَوْنِ إِسْقَاطِ التَّجَانُسِ الْحُرِّ فِيهِ، عَلَى التَّجَانُسِ الْمُنْتَظَمِ، عَسِيراً، يَسْنَهُلُ كَشْفُ مَزَالِقِهِ؟ لَعَلَّ هَذَا هُوَ الْأَسَاسُ، وَلَعَلَّ غَيْرَهُ يُفَسِّرُ التَّمَثِيلَ بِالشَّعْرِ وَحْدَهُ فِي هَذَا الصَّدَدِ. كَمَا يَثِيرُ الْإِنْتِبَاهَ إِسْنَادُهُ الْإِخْتِيَارَ إِلَى غَيْرِهِ كَمَا فِي بَدَايَةِ الْمَثَالِ التَّالِي: ¹

1 - الْمَثَالُ الْأَوَّلُ:

"قَلِيلَ لَهُمْ: فَأَنشُدُونَا بَعْضَ مَا لَا تَتَّبَايُنُ أَلْفَاظُهُ، وَلَا تَتَّنَافَرُ أَجْزَاؤُهُ. فَقَالُوا: قَالَ النَّقْفِيُّ: ... ²

غَيْرِ الْمَعْيِيَةِ (4) خَفِيفُ النَّقِيلِ (5) الْمَتْنَاهِي النَّقْلِ (دَلَائِلُ الْإِعْجَازِ 46).

¹ - انْظُرْ عِلَاقَةَ النَّقْرِ بِالْإِخْتِيَارِ فِي حَوَارِجِ الدُّكْتُورِ عَبْدِ اللَّهِ الطَّيِّبِ فِي مَجَلَّةِ "دِرَاسَاتِ أُدْبِيَّةٍ وَلِسَانِيَّةٍ" ع 2.

² - الْبَيَانُ. 67/1. 325/3.

مَنْ كَانَ ذَا عَضُدٍ يُذْرِكُ ظَلَامَتَهُ إِنَّ الذَّلِيلَ الَّذِي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ

يلاحظ أن هناك ترديد كلمة "عضد"، ويبدو من إعادتها بذاتها أنها لا تحقق شرط فاعلية التجنيس الصوتي. والواقع أن الأمر بخلاف ذلك فبالإضافة إلى ما اشترطه القدماء في الترديد حتى يرتفع عن مستوى التكرار، دون أن يسمو إلى مستوى التجنيس، هناك وقوعهما في سياقين معنويين مختلفين: الإثبات (+)، والنفي (-).

كَانَ ذَا عَضُدٍ لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ
(+) (-)

كما يلاحظ تكرار أصوات خاصة: ذ ض د ظ في شطري البيت.

ولابد من الإشارة كذلك إلى أهمية موقع الكلمتين المرتدتين: صدر البيت وقافيته.

فأهمية هذا الموقع جعلت التصدير يوضع ضمن أبواب البديع الخمسة عند ابن المعتز إلى جانب التجنيس والاستعارة والطباق.

مَنْ كَانَ ذَا عَضُدٍ يُذْرِكُ ظَلَامَتَهُ إِنَّ الذَّلِيلَ الَّذِي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ
ذ ض د ظ ذ ذ ض د

(2) تَنْبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ نَاصِرُهُ وَيَأْنِفُ الضَّيِّمُ إِنْ أَثَرَى لَهُ عَدَدُ
يُمكن القول بأن هذا البيت إذا خلى من التناظر فليس فيه تجنيس صوتي بلرز على الطريقة التي وعاما الشعراء ونظرها البلاغيون، فباستثناء إغناء القافية بالجناس (اللزوم): عضد
عدد

لا نكاد نلاحظ غير تكرار (الدال) بين الصدر والقافية، وتكرار (الهاء):

تَتَبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ نَاصِرُهُ وَيَأْنِفُ الضِّمِّمُ إِنْ أَتَرَى لَهُ عِدْدُ
د د ض د

ولا يمكن أن نُغفل هنا التوازي التركيبي بين:

تَتَبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ نَاصِرُهُ
و يَأْنِفُ الضِّمِّمُ إِنْ أَتَرَى لَهُ عِدْدُ

وهو سرُّ انسجام البيت الثاني. ومردوبيته الصوتية الإيقاعية بارزة، ففيه موازنة أو ترصيع غير مقفى.

وهي موازنة مدعمة بتقابل معنوي بين (تَتَبُو يَدَاهُ) و(يَأْنِفُ الضِّمِّمُ) وبين (قَلَّ نَاصِرُهُ) و(أَتَرَى لَهُ عِدْدُ).

وهكذا نجد العامل الإيقاعي الصوتي يعمل عمله (الذي أثار انتباه أصحاب الاختيار) في وحدة مع المكون الدلالي والمكون التركيبي. إني أكاد أجزم بأن هذا المجموع المكون من تفاعل الصوت والتركيب والدلالة هو ما عبّر عنه الجاحظ، بعد ذلك، بالازدواج دون أن يعرفه.

2 — المِثَالُ الثاني:

قول أبي حية النميري:¹

(1) رَمَتْنِي وَسَيَّرَ اللَّهُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا عَشِيَّةَ أَرَامَ الْكِنَاسِ رَمِيمُ

¹ — البيان 68/1.

(2) رَمِيمُ التي قالت لِحَارَاتِ بَيْتِهَا ضَمِنْتُ لَكُمْ أَلَا يَزَالُ يَهِيمُ

(3) أَلَا رَبُّ يَوْمٌ لَوْ رَمَتْنِي رَمَيْتُهَا وَلَكِنْ عَهْدِي بِالنُّضَالِ قَدِيمُ

من الإشارات السابقة نلاحظ تكرار بنيات صوتية تجنيسية على امتداد الأبيات الثلاثة. ويمكن تقسيم الوحدات المشتركة إلى ثلاث مجموعات بينها تداخل لقيام التصنيف على التجنيس والترصيع معاً:

أ	ب	ج
بيني	رمتني	رميم*
بينها	رميم*	يهيم
بيتها	رميم	قديم
	رمتني	
	[ر] ميتها* رميمتها*	

فكل مجموعة تتجاوب فيما بينها، وتتجاوب مع مجموعة أخرى من خلال مكون من مكوناتها أو أكثر. إن الأبيات الثلاثة نتاج إيقاعي للكلمة المولدة للدلالة والإيقاع فيه، وهي "رميم"¹ وإلى جانب النسق الذي تكونه الوحدات المشتركة هناك وحدات للتمييز على مستوى الأبيات أبرزها (اللام) في البيت الثاني، كما هو مبين.

(3) المثال الثالث:

وَأَسْنَتْ بِمُئْجَـةٍ فِي الْفِرَا شِ وَجَّابَةٌ يَحْتَمِي أَنْ يُجِيبَا

¹ — انظر حديثاً عن الكلمة المولدة للتوازن في كتاب البنية الصوتية الفصل الثاني.

وَلَا ذِي قَلَازِمَ عِنْدَ الْحِيَاضِ إِذَا مَا الشَّرِيبُ أَرَابَ الشَّرِيبَا

فهناك مقابلة تركيبية بين الشطرين الأولين، قائمة على إضمار (المُمهد) في الشطر الثاني (ولست)، أو تعويضه بما يقوم بوظيفته (ولا):

ولست		بدميئة		في الفراش
ولا		ذي قلازم		عند الحياض

ويلعب الشطران الثانيان نفس الدور (التحديد) بالنسبة للشطرين الأولين، مما يغني عنصراً الموازنة الإيقاعية. كما يُغنيها الترصيع الصرفي بين الفراش والحياض (برغم العُزوف عن التجنيس أو التقفية).

إلى جانب التوازن الترصيعي هناك تجنيس بين "وَجَابَة" و"جَيْبَا"، وترديد "الشريب". وهما تجنيس وترديد يكتسبان قيمة أخرى من موقعهما في القافية.

مرة أخرى، هل نستنتج من تحليل هذه الأمثلة أن التماثل وعدم التنافر، وما إلى ذلك من النعوت الموجبة التي أوردناها الجاحظ في الحديث عن الاقتران، تعدو كلها مجرد الخلو من الغيوب التي "تكّد اللسان" إلى المزايا التي تطرب الآنن والنفس؟ إن الأمثلة السابقة ترجّح ذلك، كما رجحت النعوت نفسها في دلالتها على وجود طرفين متجاوبين "التمائل... الخ".

ومع ذلك ينبغي التأكيد بأن العامل الإيقاعي الذي أهم الجاحظ لبس عنصراً صوتياً مجرداً كما هو الشأن عند أصحاب البديع، بل هو نتاج التفاعل بين الصوت والدلالة والتركيب. وإذا حصر الجاحظ حديثه عن الاقتران – من خلال الأمثلة – في الشعر فقد نعت الخطابة بالسجع والازدواج. ولئن كان السجع معروفاً، وكاد ينصرف عن أن يكون صفة ليدل على جنس قائم بذاته، بعد أن صار عنصراً قاراً في صنف من النثر، فإن مفهوم الازدواج هو البدايعة

الأولى للحديث عن الموازنات الإيقاعية ذات الطبيعة الزمنية التي فصلت فيما بعد تحت مصطلحات كثيرة ومتنوعة أهمها الترصيع.

والواقع أن الجاحظ لم يعرف الازدواج، ولا حاول التفريق بينه وبين السجع، بل لم يستعمل المصطلحين الدالين على الظاهرة الفنية: السجع والازدواج، وإنما قصد الكلام نفسه¹. ولا شك أنه أحس أن السجع بمفهوميته السائر في عصره لا يستوعب جوانباً من التوازن الصوتي التي يتميز بها بعض الكلام القصير فميزه بهذا النعت، أو ميزه غيره قبله.

ابن وهب : البيان العام

يتناول إسحق ابن وهب في كتابه "البرهان" في وجوه البيان "شروط المعرفة، والأسباب الموصلة إليها ووسائل التبليغ والتواصل. ونزعتها العملية (تداول المعرفة، واستثمارها في الواقع الملموس) أقوى من نزعتها الأدبية البلاغية الصّرف. يلمس ذلك بسهولة من المقارنة بين حديثه عن القياس والتشبيه². فقد توسع في القياس توسعاً موفياً بجوانبه، واجتزأ الكلام في التشبيه بشكل مغل، برغم ما بينهما من أواصر تظهر من تعريفه للقياس. فـ "القياس في اللغة التمثيل والتشبيه، وهما يقعان في الأشياء، في بعض معانيها لا في سائرهما. لأنه ليس يجوز أن يشبه شيء شيئاً في جميع صفاته فيكون غيره، والتشبيه في الأشياء لا يخلو من أن يكون تشبيهاً في حدّ أو في صفة أو في اسم"³.

ولم يعرف التشبيه، حين عرض له، بل اكتفى بذكر فضله، وقسمه إلى تشبيه

¹ — عقد بايين للأسجاع في البيان 284/1، 297/1 وتحدث عن حكمها من وجهة النظر الدينية (البيان 287/1)، وعقد باباً لـ (مزيج الكلام) البيان 116/2.

² — انظر الصفحتين 667-107 من الكتاب المذكور.

³ — البرهان 67.

الأشياء في ظواهرها وألوانها ومقاديرها (القد بالغصن) بتشبيه المعاني (الشجاع بالأسد)، ولم يزد على ذلك شيئاً¹.

والخلاصة أن البيان مرتبط في كتاب (البرهان) بالاستدلال والإقناع بالوسائل المنطقية والخطابية، كما هو مرتبط بتجويد قناة التواصل مثل الكتابة، وذلك بتقديم المعارف اللازمة لهذا التجويد. فالناس يدركون ويعبرون بثلاث وسائل أساسية.

1 — التفكير والتأمل في الكون عن طريق العقل، أو إدراك معانيه (الكون) عن طريق الحواس، وهذا هو (الاعتبار). ويختزنون تلك المعارف ويحلونها محالها من نفوسهم، وذلك هو (الاعتقاد).

2 — التعبير اللغوي عن هذه المعارف وهو (العبارة).

3 — نقل المعارف عن طريق الخط وهو (الكتاب).

فينبغي لذلك تحسين هذه القنوات وإمدادها بالوسائل والمعارف المناسبة (الفكر بالمنطق. والعبارة بعلم اللسان والبلاغة. والكتاب بالخط وما يحتاج إليه الكاتب من ثقافة وخبرة).

وتقوم نظرية ابن وهب على أساسين:

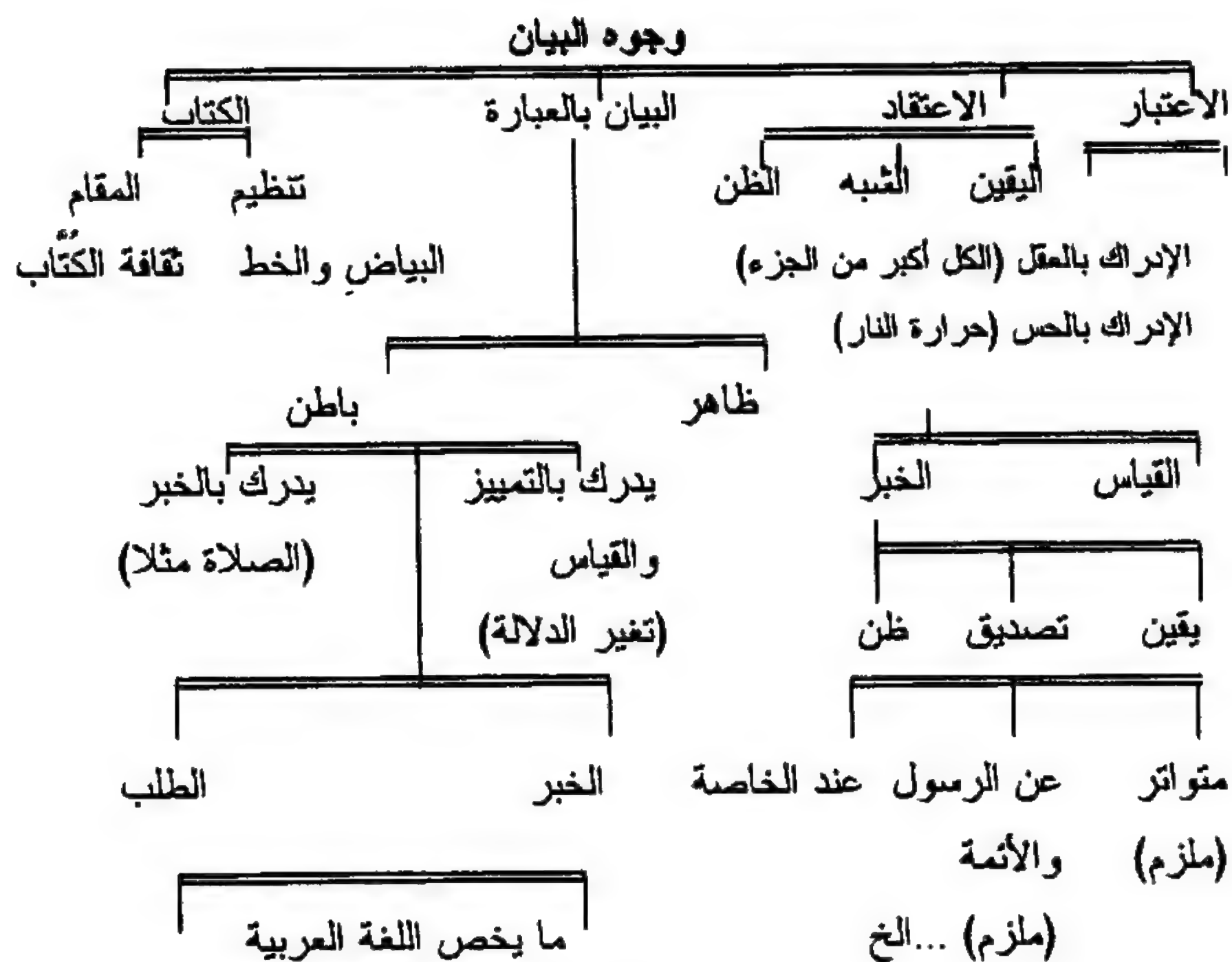
1 — استتباط المعرفة : الاعتبار والاعتقاد.

2 — تداول المعرفة : العبارة والكتاب.

وبذلك يصير الجانب الأدبي فرعاً صغيراً من شجرة كبيرة، ولا يظهر الجانب الصوتي في خطاطة ابن وهب، ولا يمكن الظفر به إلا في تعريف

¹ — البرهان 107.

"البلاغة" و"الشعر". وهذه خطاطة عامة لتصوره:



(الاستقاق، التشبيه، اللمن، الرمز، الوحي،
الاستعارة، التقديم والتأخير، الأمثال، اللفز،
الحذف، الصرف، المبالغة، القطع، الاختراع)

تأليف العبارة

منظوم :	منثور :
— قصيد	— رسائل
— رجز	— جدل
— مزدوج	— خطب
— مسط	— حديث (عام)

يعرف ابن وهب البلاغة بقوله: البلاغة "القول المحيط بالمعنى المقصود، مع

اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان¹.

فناصرُ البلاغة إذن أربعة:

- 1 - الإحاطة بالمعنى
- 2 - اختيار الكلام : أي تجنب المَرَنول منه.
- 3 - حسن النظام : نظام المعاني.
- 4 - فصاحة اللسان : أي السلامة من العُجمة والّلحن.

وتبدو هذه العناصر أقرب إلى الخطابة منها إلى الشعر خاصة العنصر الرابع، والأول والثالث. ولاشك أن ذلك راجع لحضور وظيفة الإقناع في رؤية ابن وهب وهيمنتها عليه، كما هو راجع إلى طبيعة الشعر الكلاسيكي القريب من الخطابة في كثير من مقوماته. وقد ذهب ابن وهب إلى "أن الشعر كلام مؤلف، فما حسن منه فهو في الكلام حسن، وما قبح منه فهو في الكلام قبيح". ثم قال: "وكل ما ذكرناه هناك من أوصاف الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معاييه فتجنبه هاهنا"².

وينبغي التنبيه إلى أن حديثه عن فصاحة اللسان هو حديث عن مطلب من مطالب الفصاحة (تجنب العجمة واللحن)، وليس مرجعه إلى الانسجام أو التنافر الصوتي.

ونحاول الآن مقارنة هذه الشروط بشروط الشعر الجيد الفائق عنده، قال: "والذي يكون به الشعر فائقاً، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنات رائقاً: صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة

¹ - البرهان 129.

² - نسه 191.

التفصيل، وقلة التكلف، والمشكلة في المطابقة. وأضداد هذه كلها معيبة، تمجها الآذان، وتخرج عن وصف اللسان¹.

يمكن إرجاع هذه الشروط إلى أربعة عناصر رغم ما ينطوي عليه الأمر من اختزال:

1 — تركيب المعاني حسب التسلسل والتقابل، ويضم:

— حسن النظم.

— صحة المقابلة.

— جودة التفصيل.

— المشكلة في المطابقة.

2 — التناسب الإيقاعي، ويضم:

— اعتدال الوزن.

3 — اختيار الألفاظ، ويضم:

— جزالة اللفظ.

4 — الاعتدال والدقة، ويضم:

— إصابة التشبيه.

— قلة التكلف.

والعنصر الذي صدف عنه المؤلف هنا، بالمقارنة مع تعريفه للبلاغة، هو "فصاحة اللسان"، مُستبدلاً إياه بـ "اعتدال الوزن"، إذ إن فصاحة اللسان إذا عنت السلامة من العجمة واللحن، فهي من تحصيل الحاصل بالنسبة للشاعر، ولذلك وجب التأكيد على عنصر زائد؛ عنصر أسلوبى. أما دفع السلبات كاللحن فمزية الكلام الشفوي العادي.

¹ — البرهان 139.

إن الذي يهمننا هو أن اعتدال الوزن لا يحتل مكانة بارزة في نظرية ابن وهب، ولا يجد تأكيداً عليه يوازي التأكيد على المعاني التي نعتها المؤلف بعدة نعوت.

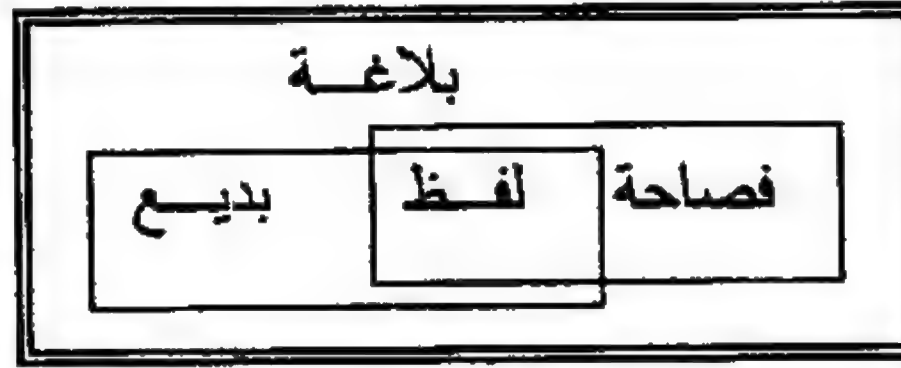
وهكذا نلاحظ أن نظرية البيان — بالانتقال من الشفوية إلى الكتابية، من الجاحظ إلى ابن وهب — تخلت عن الجانب الصوتي واهتمت بالمعاني العامة. غير أن أثر النظرية الجاحظية ظل مُهيمناً على البلاغة العربية، واستطاع أن يحجب عن بلاغي الفصاحة ظواهر أسلوبية كتابية طارئة كان حرياً بهم تسجيلها. كما بينا في حديثنا عن فضاء التوازن في كتاب البنية الصوتية. وسيجد الجاحظ امتداده في البلاغة العامة أكثر مما وجدته في نظرية البيان، والشعر في خصوصياته المميزة.

3 — البلاغة العامة:

تمهيد

حاول العسكري أن يجمع في نظرية واحدة متكاملة صالحة للمنظوم والمنثور جهود الاتجاهين السابقين: البديع، والبيان، متخلياً عن المواد التي لا تناسب موضوعه، وعن المنهج الذي يضيق عن المنظوم والمنثور مجتمعين. وبإدماج الجوانب البلاغية من نظرية الجاحظ، مع الصور البديعية عند ابن المعتز، وغيره من المشتغلين بالبديع ونقد الشعر، تكون لديه ما اصطللنا على تسميته بلاغة عامة، وهو اسم عام يضم الفصاحة والبديع ويتجاوزهما. إذا فهمنا، مع العسكري، أن الفصاحة تنظر إلى اللفظ، وإلى جانب سلامة الآلة بشكل خاص، وأن البديع ينظر إلى الصور البديعية، أو البلاغية التي تميز الخطاب الأدبي، وأن البلاغة تتحدث عن ذلك وتتجاوزهُ إلى المقام وما يناسبه

من مقال، وتتحدث عن الأخذ وتنظيم أجزاء القول في الفصل والوصل، وما إلى ذلك مما نذكره في حينه. ويمكن أن نمثل تصوره بالخطاطة التالية:



ثم حاول ابن سنان، بعد العسكري، أن يقف عند اللفظ مفرداً ومركباً وذلك بقصر الكلام على الفصاحة، وحاول أن يدقق اللفظ حتى لا يتسع للصور المعنوية. ثم اكتشف خلال التحليل صعوبة الفصل بين اللفظ والمعنى، وقصور الحديث عن اللفظ وحده عن الوفاء بخصوصيات النص الأدبي، فانتقل من الفصاحة إلى البلاغة العامة. غير أن خصوصية المنطلق مهمة بالنسبة إلينا لأنها أعطت العنصر الصوتي أهمية خاصة.

— العسكري:

لم يطرح العسكري قضية الصوت والدلالة طرحاً نظرياً صريحاً يمكن أن نتناولها من خلاله (كما هو الشأن عند أصحاب الإعجاز)، ولا خص العنصر الصوتي بعناية نتخذها منطلقاً للحديث (كما هو الشأن عند ابن سنان، بل وعند الجاحظ كذلك). ولذلك سنحاول إبراز حضور المقوم الصوتي من خلال النظر إلى موقعة في الرؤية "البلاغية" العامة للمؤلف، ثم من خلال الحيز الذي يشغله ضمن الصور البديعية النصية.

المنطلق النظري:

برغم وضع قضية معرفة الإعجاز على رأس الأغراض التي يحققها الاشتغال بالبلاغة، فالثابت أن العسكري استفاد منها لتبرير الاشتغال بالبلاغة

والرفع من أهميتها، دون أن يلزم نفسه بمذهب أصحاب الإعجاز¹. فلم يعد، بعد المقدمة، لإثارة هذه القضية، وإنما كان الشعرُ والخطابةُ موضوعَ الأول، وأقول: الشعرُ والخطابةُ، برغم عنوان الكتاب.

وظائفُ البلاغة، بعد معرفة الإعجاز، هي:

1 — القدرة على التمييز والاختيار: وظيفة نقدية.

2 — القدرة على قرص الشعر وإنشاء الرسائل: وظيفة تعليمية².

وقد جاء كتابُ الصناعتين ليسد فراغاً في موضوعه، بتنظيم ما نثره الجاحظُ في بيانه، هذا ما صرح به العسكري في مقدمته، فكانت الحاجةُ ماسةً إلى وضع كتاب منظم يشتمل "على جميع ما يُحتاج إليه في صنعة الكلام، نثره ونظمه"³.

الإطار المنهجي:

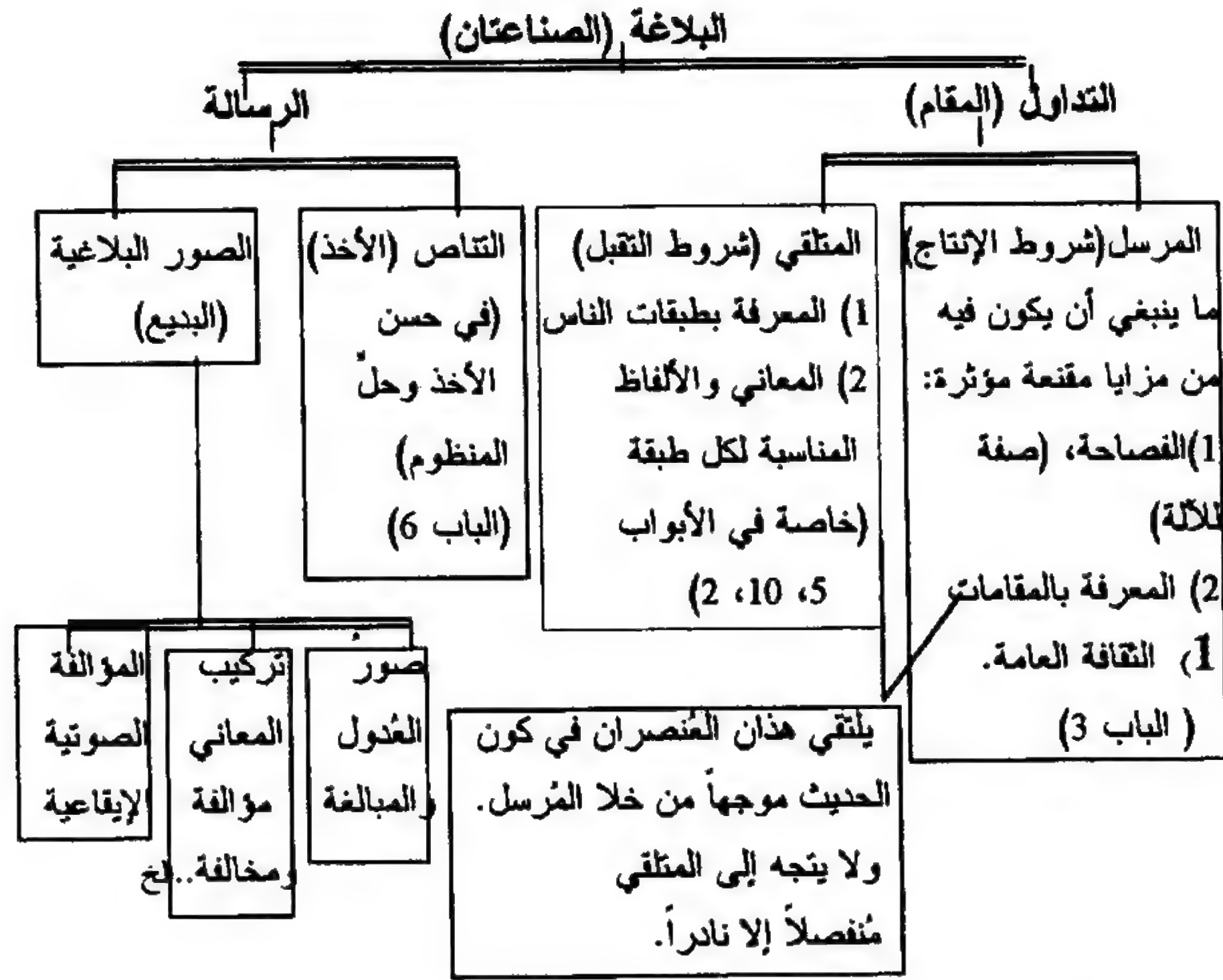
تتأول الكتابُ الأطرافَ الثلاثةَ المعتمدةَ في تكوين نصٍّ أدبي: المرسل، المتلقي، الرسالة. جامعاً في ذلك بين مادة كتاب "البيان والتبيين" وهي أميل إلى الخطاطة والحديث عن المقام: مقام الإرسال، ومقام التلقي، وبين مادة كتاب "البدیع" المنصرف إلى الرسالة. ولا نجدُ حضوراً لقدامة على مستوى المنهج، وإن كانت الاستفادة من مادته أكيدة.

ونقترحُ الخطاطةَ التاليةَ لتمثيل الرؤيةِ البلاغيةِ عند العسكري في كتاب الصناعتين:

¹ — الصناعتين 9. فلخدمة الإعجاز ينبغي ... أن يقدم هذا العلم (البلاغة) على سائر العلوم بعد توحيد الله. نفسه.

² — الصناعتين 9-10.

³ — نفسه 13.

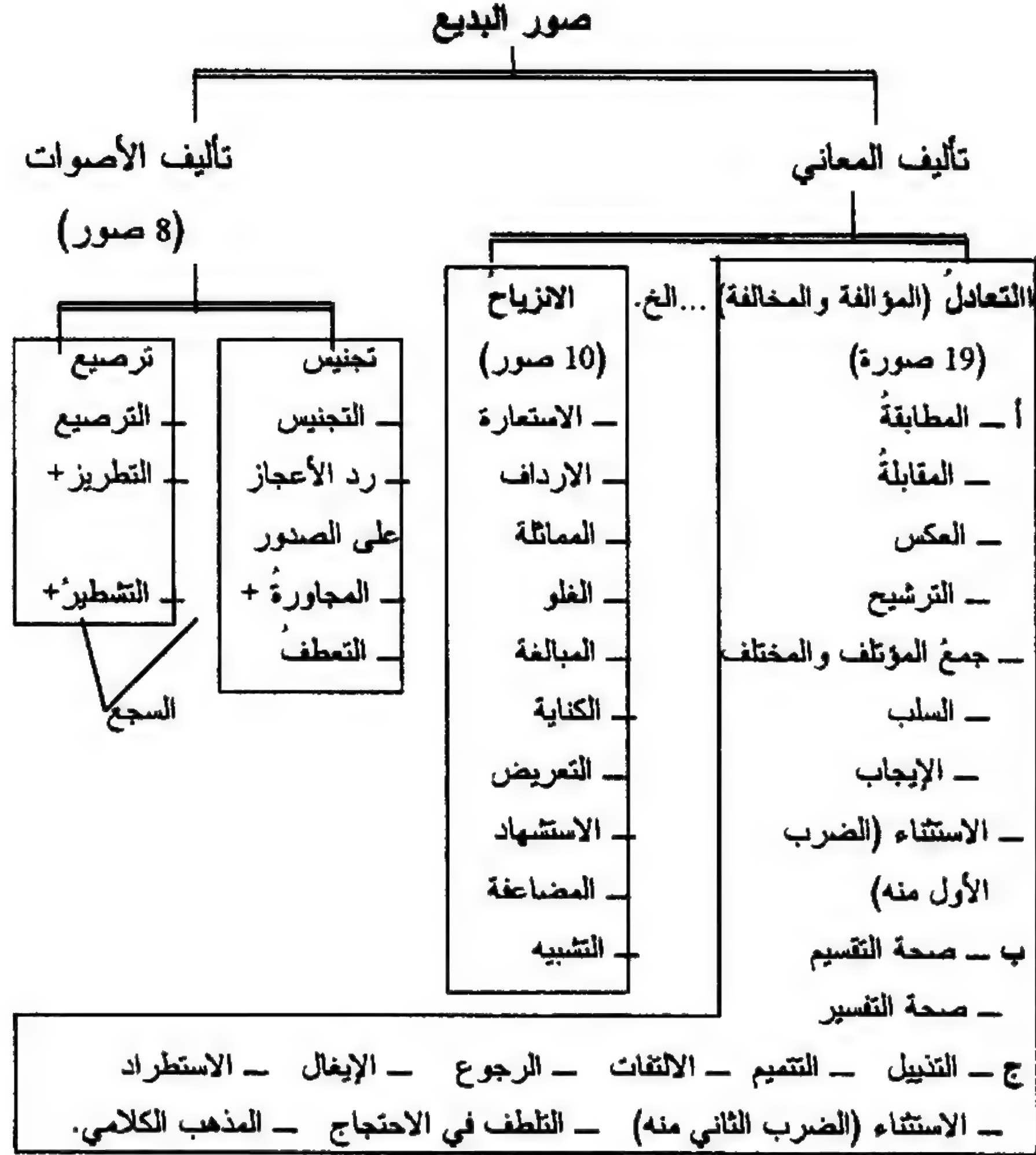


جمع المؤلف ما ينبغي أن يكون عليه المرسل في الباب 3 بشكل خاص، من معرفة وخبرة ومراعاة للأحوال.

وتناول أحوال المتلقي/ المخاطب في مناسبات عدة وخاصة في تنظيم الخطاب حسب الإيجاز والإطناب (الباب 5)، وحسب المطالع، والمقاطع (الباب 10). كما عرض لهذا الموضوع في الباب الثاني. إذ لاحظ أن خطأ المعاني يرجع، في جانب مهم منه إلى عدم مناسبتها لأحوال المخاطبين.

وبالإضافة إلى تناول الرسالة في علاقتها بالإرسال والتلقي. فقد خصها بعدد من أبواب الكتاب (6، 7، 8، 9). ويعتبر الباب التاسع أوسع باب في الكتاب إذ يضم 35 فصلاً. وعنوانه "شرح البديع". ويمثل هذا الباب أكثر من ثلث الكتاب (191 صفحة من مجموع 325 صفحة) وهو توسيع لكتاب "البديع" لعبد الله بن

المعتز¹. نحاول تصنيف صور البديع الواردة في الباب 9، مع إضافة السجع (الباب 8) والتشبيه (الباب 7) إليها، لنتبين حضور الجانب الصوتي، ولو من الناحية الكمية:



¹ - استعار العسكري أحيانا ألفاظ ومعاني عبد الله بن المعتز دون أن يشير إليه، من ذلك قوله: "فهذه أنواع البديع التي ادعى من لا روية له، ولا رواية عنده أن المحدثين ابتكروها ... (الصناعتين 294) ومقدمة البديع.

— وقد كثرت صورُ التركيب المعنوي القائمة على المؤالفة والمخالفة... الخ،
لميل المؤلف إلى التقسيم على أسس ثانوية مَهْمَا كان هناك من عناصر
مشتركة. وكثيراً من هذه الصور فيما يخص الخطابة، كالتلطف والمذهب
الكلامي... الخ.

وتقومُ صورُ الانزياح عند العسكري على أساسين:

1 — علاقة المجاورة، وتضم الأرداف والمضاعفة والكناية والتعريض كما
تضم المماثلة.

2 — علاقة المشابهة، وتضم الاستعارة والاستشهاد (هو تشبيه تمثيلي).

وترجعُ "المبالغة" و"الغلو" و"الإشارة" إلى هذا الجانب أو ذاك. وعموماً فإن
المبالغة وتجاوز الواقع العادي هاجس مشترك في الانزياح الإردافي والتشبيهي،
وقد يبرز من الادعاء المباشر، أو عن طريق الإبهام.

ولم يقدّر أبو هلال بأي تصنيف داخلي للمقوم الصوتي¹، كما أنه لم يدرس
تفاعله مع العناصر الأخرى إلا ما كان من إدخال المعنى في تعريف التجنيس..

فإذا لم يبقَ بين أيدينا إلا المقياس الكمي، فإن المقوم الصوتي سيؤول إلى

¹ — وذلك شأنه مع جميع الصور البديعية المعنوية. أما فصل السجع عن (البديع) وتخصيص
باب له (الباب 8) فلا يقوم على أساس صوتي، وشأنه (التشبيه) الذي خصّه هو الآخر بباب
(الباب 7)، ونعتقد أن هذا الفصل يعود إلى سببين:

أ) وجود التشبيه والسجع بكثرة في الأدب القديم (ما قبل العباسي)، بشكل لا يجعلهما يندرجان
تحت صفة (البديع) أي الجديد، الذي ارتبط بالعصر العباسي.

ب) اعتبار التشبيه غرضاً من الأغراض (ثعلب. قدامة)، كما اعتُبر السجع جنساً أدبياً إلى
جانب القصيد والخطابة والرجز في كثير من مصنفات القدماء.

الرتبة الثالثة بعد عنصر تركيب المعاني بالمؤالفة والمخالفة وعنصر الانزياح:

19 — 10 — 8.

وإذا اعتبرنا المجموعة الأولى أميل إلى الخطابة والمجموعتان: الثانية والثالثة، أميل إلى الشعر¹ لاحظنا مدى التكافؤ الذي يحكم الكتاب، حيث يكاد يحقق توازناً كمياً بين الصور الخطابية (19 صورة)، والصور الشعرية (18 صورة).

وسبب هذا التوازن يرجع، من جهة، إلى الهم الذي حمله مؤلف الكتاب، منذ البداية، في البحث عن بلاغة عامة للمنظوم والمنثور. كما أنها مشروعة في البلاغة القديمة للتقارب الملموس الواقع بين الشعر والخطابة.

ويمكن أن نلمس عند أبي هلال نزعة كيفية في ميله إلى التوازن بصفة عامة. والتوازن وإن كان صفةً لجانب من البناء المعنوي القائم على المقابلة بين طرفين، فهو خاصة ملازمة للمقوم الصوتي. ويكفي هنا أن نشير إلى هذه الظاهرة، التي أبرزناها أكثر في المكان المناسب.

ومن مظاهر اهتمام العسكري بالمقوم الصوتي تناول له لطرفيه: التجنيس والترصيع. مضافاً ثلاث صور جديدة إلى ما ورد عند من سبقه وهي: التشطير والتطريز والمجاورة. على أن هذا يدخل في إطار عام وهو إطار استكشاف الصور وتعددتها معنوية كانت أم صوتية. وبذلك يتسم تصور أبي هلال بالاعتدال في نظريته إلى مكونات الخطاب الشعري والنثري.

¹ — ننظر في هذا الحكم إلى النظرية الأرسطية كما بسطت في كتاب الخطابة، وبسطنا بعض جوانبها في كتابنا (في بلاغة الخطاب الإقناعي).

وليس من المفيد لبحثنا الخوض في موقفه من اللفظ والمعنى، فإن اللفظ عنده، يكاد ينصرف إلى ما نعينه بالشكل بصفة عامة.

ويضاهي حديثه عن اللفظ والمعنى حديثه عن البلاغة والفصاحة، بل لعل أحدهما صورة للآخر، فقد يفهم من تعريف أبي هلال للبلاغة والفصاحة والتفريق بينهما أن الفصاحة مقصورة على اللفظ والآلة، أي على المرسل، في حين أن البلاغة تتجه إلى المعنى. وبالتالي يكون هدفها هو الإفهام، أي أنها متوجهة إلى المتلقي، ومن ثم يحتل الجانب الصوتي مكانة مرموقة، ولو نظرياً، في الفصاحة. ويحتل المقام مكانة مماثلة في البلاغة. يقول العسكري:

"الفصاحة تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ. لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى¹.

إن هذا التعريف لم يمارس أي نفوذ في بناء كتاب الصناعتين، وإنما سنجده كمعاناة حقيقية ومحنة منهجية في كتاب سر الفصاحة².

ابن سنان وسر الفصاحة:

قد يبدو ابن سنان من أول وهلة، ومع قراءة النصوص الأولى من كتابه، وكأنه يتجه اتجاهاً شكلياً يحتل المقوم الصوتي فيه مكانة مرموقة. ومؤشرات هذا الاتجاه كثيرة نحاول هنا عرض بعضها:

¹ — الصناعتين 17.

² — لمزيد اطلاع على وجهة نظر أبي هلال ومشروعه لبناء بلاغة عامة انظر مقالنا "كتاب الصناعتين، البحث عن بلاغة عامة" ضمن الأعمال المهداة للدكتور عبد الله الطيب في حفل توديعه بكلية الآداب فاس 1986.

1 - تخصيصُ القسم الأول من الكتاب للحديث عن الأصوات (ص14 - 58). قدّم المؤلف هذا القسم بقوله:

"ونحنُ نذكر قبل الكلام في الفصاحة نبذاً من أحكام الأصوات، والتنبيه على حقيقتها، ثم نذكر تقطيعها على وجه يكون حروفاً متميزة، ونشيرُ إلى طرف من أحوال الحروف في مخارجها، ثم ندل على أن الكلام ما انتظم منها... الخ"¹.

وليس الحديث عن الأصوات هنا من قبيل الزهو المتعالم ولا من قبيل التقليد. فلم يفت المؤلف - وهو يعرضُ الغرض من الحديث عن الأصوات - أن يشير إلى العلاقة بين دراسة الأصوات ونقد الشعر، قال:

"وذلك أن المتكلمين وإن صنفوا في الأصوات وأحكامها وحقيقة الكلام ما هو؟ فلم يبينوا مخارج الحروف، وانقسم أصنافها، وأحكام مجهرها ومهموسها، وشديدها ورخوها. وأصحاب النحو وإن أحكموا بيان ذلك فلم يذكروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الأصل والأس. وأهل نقد الكلام فلم يتعرضوا لشيء من جميع ذلك، وإن كان كلامهم كالفرع عليه"².

فواضح، إذن، أن أحد هُوم المؤلف يرجع إلى نقد الشعر بل هو الهم الأساسي، ولم يُذكر المتكلمون والنحاة إلا لبيان قصور دراستهم عن الإحاطة بجوانب الموضوع الذي يقوم عليه نقد الشعر³.

¹ - سر الفصاحة 14.

² - نفسه 15.

³ - يضاف إلى ما نذكره هنا إيعاده للعناصر غير النصية في اختيار الشعر:

"يذهب كثير ممن يختار الشعر إلى تفضيل ما يوافق طباعه ورضاه، ويذهب قوم إلى اختيار ما لم يتداول منه ... ويستحسن قوم الشعر لأجل قائله .. وهذه كلها أقوال صادرة عن

2 - ونسجلُ هنا، بكثيرٍ من الدهشة، جعلَ نقدِ الكلامِ فرعاً عن دراسة الأصوات، إذا قصد من هذه الدراسة الاهتمامُ بالمخارج والصفات وغيرها مما يمسُّ الأصوات في انفصالها عن المعاني.

ونعتقدُ أن ما يقصده المؤلف بالأصوات - وهذا مجرد اجتهاد - هو (باب العبارة) أي الدلالة باللفظ والصوت، أو جانب منه. إن هذا هو الاحتمال الوحيد الذي يمكن استساغته هنا، وإن كانت تفاصيل حديث ابن سنان عن الأصوات ذات نكهة جاحظية، أي الحديث عن فصاحة المتكلم وفصاحة اللفظ.

ويمكن أن نسند ذلك بحديثه عن مواضع وجود المعاني في الفصل الذي خصصه لـ "الكلام في المعاني مفردة"، فالأول وجودها في أنفسها، والثاني وجودها في أفهام المتصورين لها، والثالث وجودها في الألفاظ التي تدلُّ عليها، والرابع وجودها في الخط الذي هو أشكال تلك الألفاظ المُعبَّر بها عنه¹.

ثم يُبين أن اهتمامه يتجه إلى القسم الثالث، وإلى جانب منه وهو الكلام المنظوم على طريقة الشعر والرسائل وما يجري مجراها من الكلام الذي له خصوصية نظامية تثير الانتباه².

والمؤلفُ يحددُ موضوعه هنا انطلاقاً من خطاطة نظرية البيان الشاملة. ويمكن أن نشخص ذلك بالمقارنة مع نموذج ابن وهب السابق:

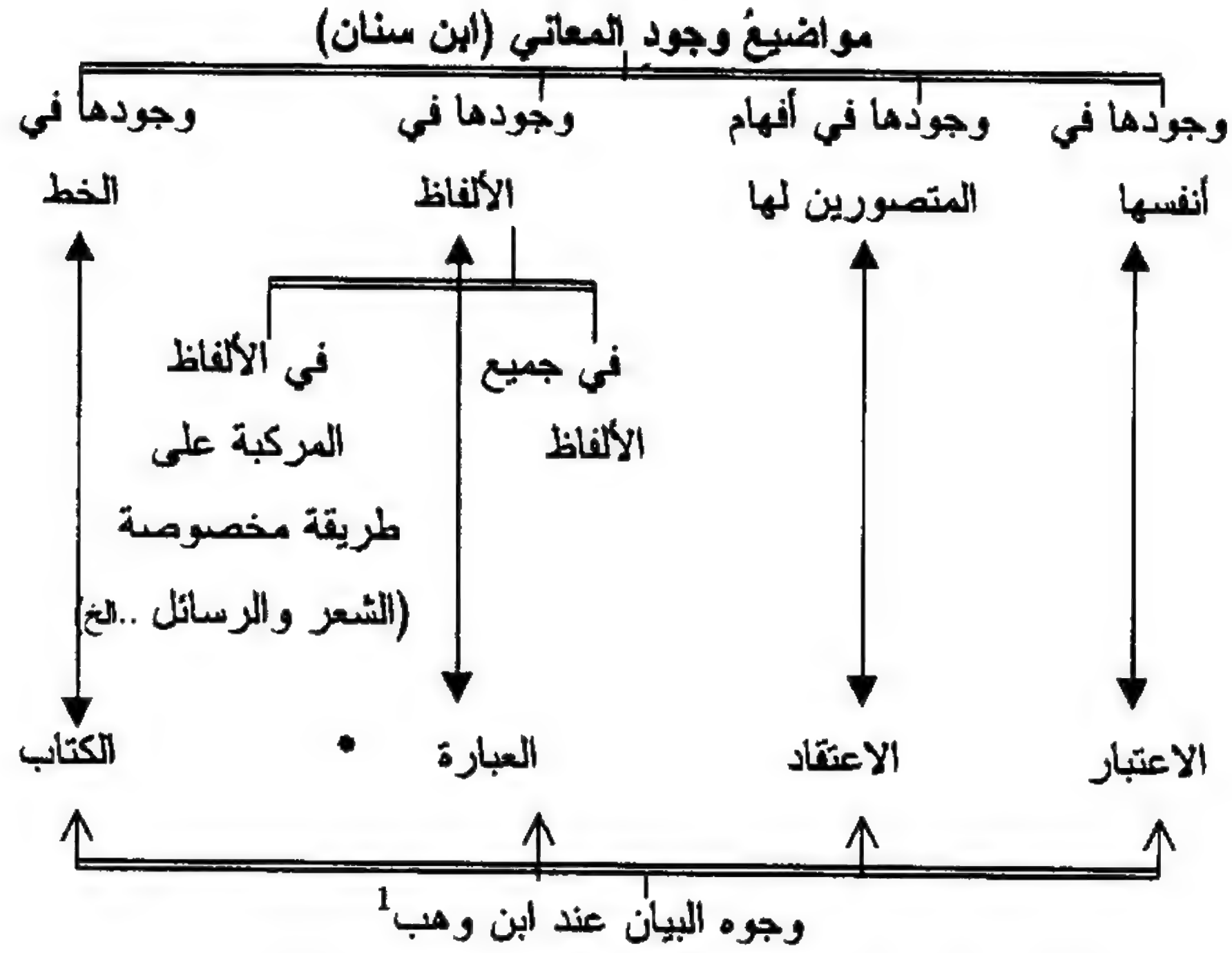
الهوى" ثم قال:

"واحتاج هؤلاء كلهم في نقد الشعر إلى معرفة قائله قبل أن يظهر لهم مذهب فيه"

(سر الفصاحة 278، 285).

¹ - سر الفصاحة 235.

² - نفسه.



وهذا الفهم ربما ارتبط بآخر الكتاب، أي بمفهوم البلاغة بمعناها الواسع الذي يشمل الفصاحة ويتجاوزها.

3 - حاول ابن سنان التفريق بين الفصاحة والبلاغة، وكان ذلك إجراءً منهجياً ضرورياً مادام قد اختار لكتابه عنواناً محدداً (سر الفصاحة):

"والفرق بين الفصاحة والبلاغة أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني، لا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى يفضل عن مثلها بليغة وإن قيل فيها فصيحة، وكل كلام بليغ فصيح. وليس كل كلام فصيح بليغاً، كالذي يقع فيه الإسهاب في غير موضعه"².

¹ - انظر خطاطة ابن وهب كاملة فيما سبق.

² - سر الفصاحة 59.

ولكن هل وقف الكتابُ عند هذا التحديد؟ ذلك ما نتطرقُ له حين محاولة استخراج مقوماتِ الفصاحةِ في الكتاب. ونكتفي هنا بتأكيد ابن سنان أن الغرض من الكتاب هو "معرفة حقيقة الفصاحة والعلمُ بسرّها"¹.

4 — ولدعم هذا الاتجاه، وفي انسجامٍ معه، تحدثتُ عن موضوع البحث عن الفصاحة. أ "هو الكلامُ المؤلفُ من أصواتٍ"² أم هو اللغة، كما نقل المؤلف عن قدامة في كتاب الخراج؟

"وقد ذهب أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب إلى أن المعاني في صناعة تعلم الكلام موضوع لها (أي موضوع لهذه الصناعة)، وذكر ذلك في كتابه المرسوم بنقد الشعر، وقال في كتابه في الخراج وصناعة الكتابة، عند كلامه على البلاغة: إن اللغة تجري مجرى الموضوع لصناعة البلاغة، وهذان القولان، على ما تراه، مختلفان. والصحيحُ منهما ما قدمناه وذكره في كتاب الخراج"³.

والذي في كتاب الخراج، كما في النص، أن اللغة هي موضوع صناعة الكلام. فالمقابلة هنا بين اللغة والمعنى. فهل اللغة هي الصوت؟ هل كان ابن سنان يفكر في هذا؟ ثم إن قدامة يتحدث عن البلاغة فيأخذ ابن سنان رأيه ليستعمله في الفصاحة، بدون تنبيه؟ ولتحديد طبيعة الموضوع بدقة يعرض ابن سنان صناعة الكلام على العناصر الخمسة التي بها كمال كل صناعةٍ كيفما كانت. ويقارن في نفس الوقت بين صناعة الكلام وصناعة النجارة، نلخص

¹ — سر الفصاحة 13. ولذلك وظائف ثلاث: (1) تعليمية تساعد على نظم الكلام، (2) وتقنية تساعد على اختيار الكلام ونقده، (3) ومن الوظيفتين السابقتين تتحقق معرفة الإعجاز (سر الفصاحة 7، 8).

² — سر الفصاحة 93.

³ — سر الفصاحة 94.

رأيه في هذا الجدول:¹

الغناصر	طبيعتها	
	النجارة (مثلاً)	في الفصاحة
الموضوع	الخشب	اللغة "الكلام المؤلف من أصوات"
الصانع	النجار	الشاعر أو الكاتب
الصورة	شكل الكرسي (التربيع...)	الفصل للكتاب. والبيت للقصيدة
الآلة	المنشار أو القادوم	الطبع + العلوم المكتسبة
الغرض	الجلوس فوق الكرسي	بحسب الأغراض في المدح والذم.

ولا يمكن — في نظره — أن تكون اللغة آلة تعمل في المعنى، إذا ما اعتُبر الأخير موضوعاً، إذ لا توجد "صناعة من الصناعات تصاحبها الآلة بعد فراغ الصانع منها حتى تصير أصلاً والموضوع تابعاً لها"². كما لا يصح أن تكون صانعاً أو صورة. ولذلك "قمتي أخرجت من أن تكون موضوعاً لصناعة التأليف أخرجتها من جملة الأقسام المُعتبرة في كل صناعة. ونحن (يقول المؤلف) نجدُ تعلقها ظاهراً"³. و"تأثيرها في هذه الصناعة تأثيرٌ بين في الحُسن والقبح"⁴.

¹ — سر الفصاحة 93-94.

² — سر الفصاحة 94.

³ — نفسه 95.

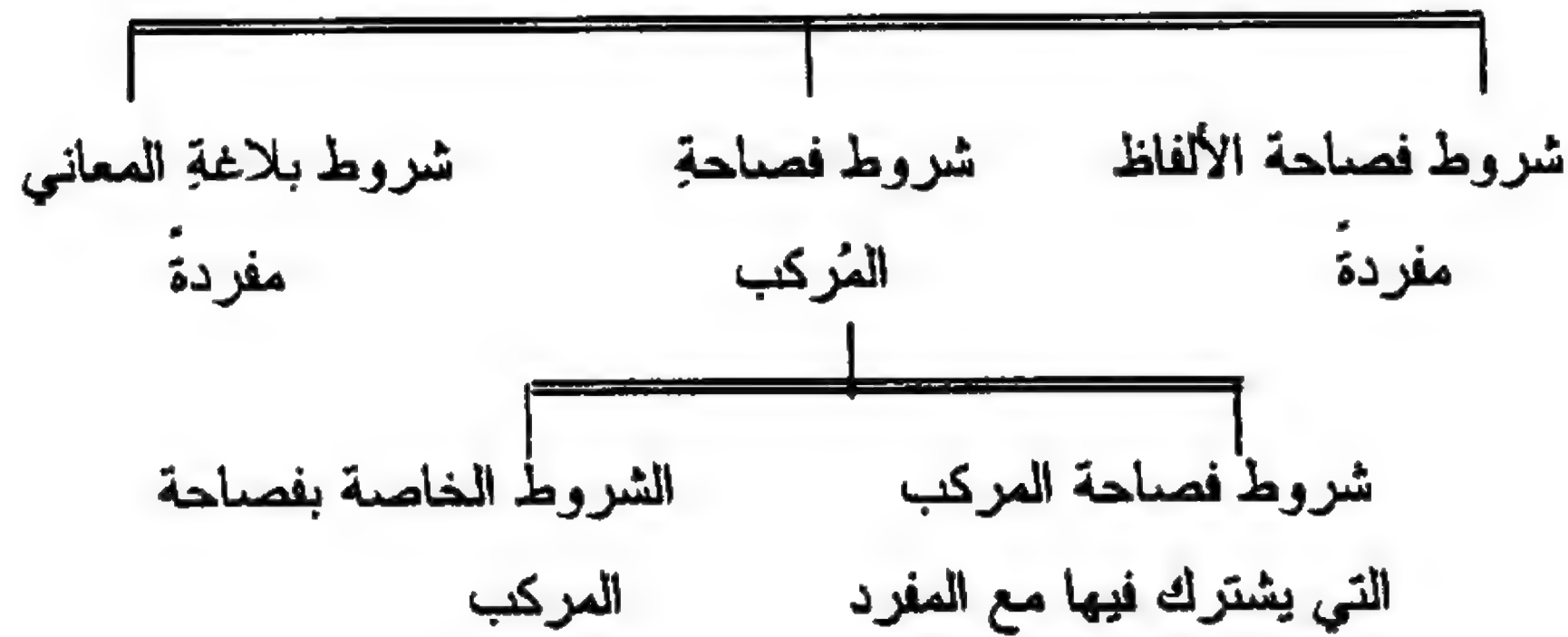
⁴ — نفسه 94.

هذه هي الملامح العامة للمنطلق النظري لابن سنان. غير أن المؤلف لم يستطع أن يقف عند حدود ما رسمه للفصاحة لشعوره اللاحق بأنها لا تستوعب وصف النص المؤلف على طريقة الشعر والرسائل... الخ فتحدث عن اللفظ المؤلف بحسب المعنى، ثم تسأل للحديث عن المعاني المفردة، بقوله: "فإذا كان قد مضى الكلام في الألفاظ على الانفراد والاشتراك فلنذكر الآن الكلام عن المعاني مفردة من الألفاظ ليكون هذا الكتاب كافياً في العلم بحقيقة البلاغة والفصاحة، فإنهما وإن تميزا من الوجه الذي ذكرته، فهما عند أكثر الناس شيء واحد لا يكاد يفرق بينهما إلا القليل"¹.

وبفتح باب الشمول والاستجابة لمفاهيم الآخرين فتح ابن سنان باب الاضطراب، وتناقض الأحكام التفصيلية، وإن بقيت منطلقاته الكبرى ثابتة.

ولنحاول الآن استكشاف الحيز الذي يحتله المقوم الصوتي في النظرية البلاغية عند ابن سنان. وهذه خطاطة عامة لكتاب سر الفصاحة:

شروط الفصاحة (البلاغة)



يمكن إرجاع الشروط الثمانية التي وضعها ابن سنان لفصاحة المفرد إلى

¹ — سر الفصاحة 234.

الجهات التالية:

1 — الجانب الصوتي، ويتمثل في خفة اللفظ، وحسن وقعه في السمع، وقد فسّر ذلك حيناً بتباعد مخارج الحروف (الشرط 1) وعزاه حيناً إلى الذوق (الشرط 2). ومن شروط فصاحة الصوتية تجنب الكلمات الكثيرة الحروف (الشرط 7). ولا يخلو تحبيذ التصغير من مزية صوتية (الشرط 8)، وإن كان أساسه معنوياً.

2 — احترام المعجم الشعري بتجنب العامي الساقط (الشرط 4) وما عبر به عن مستهجن مثل الكنيف (الشرط 3)، والتزام العرف العربي الصحيح (الشرط 5).

وهكذا نلاحظ أن العنصر الصوتي، وإن احتل مكان الصدارة في فصاحة اللفظ المفرد فليس إلا عنصراً واحداً من عناصرها، بخلاف ما فهم من مقدماته النظرية.

وهذه الشروط هي نفسها التي حاول ابن سنان تطبيقها على اللفظ المركب فلم يصادفه التوفيق، إذ لم يصف جديداً. وقصارى ما يفهم من كلامه أن عيوب المفرد إذا تكررت في المركب أثرت في فصاحته وأفسدته.

وإنما نجد حديثه عن المجانسات الصوتية الحرة في الفصل الطويل المخصص لما يختص به الكلام المؤلف من شروط. والواقع أن هذا هو المبحث الذي يتناول فيه المؤلف القضايا البلاغية كالاستعارة والكناية والتمثيل والتجنيس... الخ. ومن ثم يبدو أن حديثه عن فصاحة المفرد لفظاً ومعنى، هو حديث حول الأدبية، بمفهومها الحالي، وليس خوضاً في جوهرها. ويبدو أن هذه القضية قد بدأت تطرح في عصر المؤلف، ولذلك نجد في حديثه عن الشرط

الخامس من شروط فصاحة الكلام المؤلف التي يشترك فيها مع المفرد، وهو "الجري على العرف العربي الصحيح" في الإعراب، يقول: "ثم يقال لمن عساه يمنع أن يكون إعراب الكلام شرطاً في فصاحته: هل يجوز عندك أن يكون عربياً وإن استعمل كل اسم منه لغير ما وضعته له العرب؟... الخ"¹.

والذي يهمنا نحن، ليس النتيجة التي سيخلص إليها المؤلف، وهي اعتبار الإعراب شرطاً في الفصاحة، بل إثارة القضية في حد ذاته. فذلك يدل على بداية الوعي بأن الأدبية هي شيء زائد على الصحة. وهذه الزيادة مكثفة في مبحث ما يختص به المركب، الذي نقدم خلاصته على الشكل التالي، لنخلص بعد ذلك إلى موقع المقوم الصوتي الحر من نظرية ابن سنان:

شروط الفصاحة

(الشروط الخاصة بالكلام المؤلف)

10 - تجنب المعاطلة، أي تداخل الكلام وركوب بعضه بعضاً.	1 - الإيجاز والاختصار.
11 - استعمال الألفاظ المناسبة لكل غرض. واحترام الذوق .	2 - الوضوح.
12 - احترام المعجم الخاص بالشعر (عدم استعمال ألفاظ المتكلمين والمهندسين).	3 - وضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازاً.
13 - المناسبة من طريق اللفظ والمعنى (السجع والتجنيس.. والطباق):	4 - (الكناية).
أ - المناسبة بين المعاني.	5 - التمثيل.
ب - المناسبة بين الألفاظ.	6 - تجنب التقديم والتأخير والضرورات.
	7 - تجنب القلب .
	8 - حسن الاستعارة: القرب + المناسبة.
	9 - تجنب الحشو الحاصل لغرض إصلاح الوزن.

¹ - سر الفصاحة 109.

ويمكن إرجاعُ الشروطِ الخاصةِ بالمركبِ إلى أربعةِ مفاهيمٍ أساسيةٍ¹ هي:

1 — التركيبُ، ويضمُ عدَّةَ عناصرٍ وشروطٍ تعودُ كلها إلى وضعِ الألفاظِ موضعها (6، 7، 9، 10).

فالتركيبُ يختلُ حين لا توضعُ الألفاظُ في مواضعها المناسبةُ لها نحويًا ودلاليًا، الشيءُ الذي يعوقُ الرسالة.

2 — المقامُ، ويتعلّقُ بمراعاةِ الموضوعاتِ الاجتماعيةِ والفنيةِ (11، 12، 13) وهذا العنصرُ خطابيٌّ في المقامِ الأول. شأنه شأنُ العنصرِ الأول.

3 — الانزياحُ، أو الدلالةُ الموحيةُ، ويضمُ الاستعارةَ والتمثيلَ والكنايةَ (4، 5، 8). ويمكنُ أن يتسعَ (لِلوضوح)²، وإن كان جانبٌ منه يناقشُ ضمنَ شروطٍ أخرى.

4 — التوازنُ، (8)، ويضمُ المناسبةَ بين الألفاظِ والمناسبةَ بين المعاني. وفي المناسبةِ بين الألفاظِ تتدرجُ المجانساتُ الصوتيةُ.

¹ — قارنْ هذه العناصرَ بالمعاييرَ الأربعةَ التي اعتبرها هنريش أسسا في البلاغةِ القديمة وهي:

(أ) الملاءمةُ أو التناسبُ (المُعيارِي) بين الأسلوبِ ومقامِ النصِ (العلاقةُ بين المنشئِ، والمتلقِي، والمادة).

(ب) السلامةُ أو الصُّحةُ، أي التناسبُ بين الأسلوبِ والاستعمالِ اللُّغويِ المُعتَبَرِ في عصرٍ ما. وهذا أمرٌ يقتضي إعادةَ بناءِ المحيطِ اللُّغويِ للنص.

(ج) الوضوحُ، بإيعادِ تعددِ المعاني النصية.

(د) البديعُ، أي تجميلُ الأسلوبِ الطبيعيِ بصورٍ أسلوبية.

² — إعجازُ القرآن 57.

4 - في نظرية المعنى وبلاغة الإعجاز:

قال الباقلاني (ت 401هـ):

"ذهب أصحابنا كلهم إلى نفي السجع من القرآن. وذكره الشيخ أبو الحسن الأشعري (ص) في غير موضع من كتبه. وذهب كثير ممن يخالفهم إلى إثبات السجع في القرآن، وزعموا أن ذلك مما يبين به فضل الكلام، وأنه من الأجناس التي يقع بها التفاضل في البيان والفصاحة، كالتجنيس والالتفات"¹.

إن هذا الموقف المبدئي يقف وراء الجهد البلاغي الجبار الذي بذله عبد القاهر الجرجاني لبناء نظرية المعنى وإبعاد المقوم الصوتي عن ساحة البلاغة عامة.

وقد يتبادر إلى الذهن أن زهد بلاغي الإعجاز في المقوم الصوتي - وهو في القرآن السجع أساساً - راجع إلى ما يفهم من قول الرسول منكراً على من تكلف السجع بين يديه: "أسجع كسجع الجاهلية"² وليس الأمر كذلك، فقد وجد البلاغيون مخرجاً لهذا الحديث، بصرف القذح إلى سجع الكهان بعينه، أو إلى السجع المتكلف عامة.

إن السبب يرجع، في نظرنا، إلى بروز هذا المقوم كقيمة فنية كبيرة في التراث الأدبي العربي القديم شعراً كان أم أسجاعاً أم خطباً وأمثالاً، بالقياس إلى النص القرآني. فإذا ما نظر إلى البنية نظرة كمية شكلية - وكذلك كانت نظرة الباقلاني - بدا أوفر حظاً في النص الأدبي منه في النص الديني، وهذا مخرج

¹ - إعجاز القرآن 57.

² - نفسه.

بالنسبة لبلاغي الإعجاز.

يضاف إلى ذلك سبب ثان، لا يقل قيمة عن الأول، بل يكمله ويقويه، وهو قابلية المقوم الصوتي للتعديد والقياس. بل لقد تحقق جانب من ذلك أمام أنظار هؤلاء البلاغيين¹.

ونورد هنا نص كلام الباقلاني، وإن كان طويلاً لما له من أهمية، يقول: "والاستعارة والبيان، في كل واحد منهما ما لا يضبط حذّه، ولا يقدر قدره. ولا يمكن التوصل إلى ساحل بحرّه بالتعلم، ولا يتطرق إلى غوره بالتسبب، وكل ما يمكن تعلمه وينتهي تلقّنه، ويمكن تحصيله، ويستدرّك أخذه، فلا يجب أن يطلب وقوع الإعجاز به.

ولذلك قلنا إن السجع ما ليس يلتصق فيه الإعجاز، لأن ذلك أمر محدود، وسبيل مورود، ومتى تدرب الإنسان به واعتاده لم يستصعب عليه أن يجعل جميع كلامه منه، وكذلك التجنيس والتطبيق، متى أخذ أخذهما وطلب وجههما استوفى ما شاء، ولم يتعذر عليه أن يملأ خطابه منه"².

يكشف الباقلاني عما هو مضمّر نسبياً عند غيره، كما أن نظرته إلى المقوم الصوتي يشوبها الكثير من القصور وسوء الفهم اللذين سلّم منهما الجرجاني، والرماني قبله:

أولهما إكراه المقوم الصوتي الحر على أن يصير منتظماً لازماً، فإذا لم يكن كذلك فقد هويته. يقول:

¹ — أشير إلى تنظير العروض والقافية خاصة.

² — إعجاز القرآن 285.

لو كان الذي في القرآن على ما تُقدِّرونه سَجْعاً لكان منموماً مردولاً، لأن السجع إذا تفاوتت أوزانه واختلقت طرقه، كان قبيحاً من الكلام، وللسجع منهج مرتبة محفوظ، وطريق مضبوط، متى أخل به المتكلم وقع الخلل في كلامه، ونُسب إلى الخروج عن الفصاحة، كما أن الشاعر إذا خرج على الوزن المعهود كان مُخطئاً، وكان شعره مردولاً، وربما أخرج عن كونه شعراً¹.

ولسنا نحاكمُ الباقلاني إلى مفاهيم حديثة لشرح اشتغال المقوم الصوتي الحرّ وفاعليته القائمة على الموافقة والمخالفة بل ننظرُ إلى عمله من خلال الملاحظات الصائبة للبلاغيين القدماء في الموضوع.

وثانيهما النظرُ إلى الموضوع نظرة كمية شكلية خالصة، سواء في اعتقاده أن هذا المقوم يتعلم ويتقن، أو في ربطه الكمال بالاطراد. إنه يُهملُ عنصر المعنى — الذي لم يغب عن الجرجاني —، يُهمل تفاعل هذا المقوم مع المقومات الأخرى، هذا التفاعل الذي يؤدي إلى التفاوت.

وبدل موقفه هذا على عدم فهم كلام الرّماني، وقد اطلع عليه ونقله في مكان آخر من كتابه، وهو قوله:

"الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع، يقع بها إفهام المعاني، وفيها بلاغة. والأسجاع عيب، لأن السجع يتبعه المعنى والفواصل تابعة للمعنى".

ولابد من الإشارة إلى أن الباقلاني لا يملك رؤية بلاغية متماسكة، ولم يطرح القضية كإشكال بلاغي، على الطريقة التي سلكها الجرجاني، بل قصارى همه ألا يُنعت القرآن بالشعرية، وألا يُبحث عن إعجازه فيما يبدو ممكن التعلم

¹ — إعجاز القرآن 59.

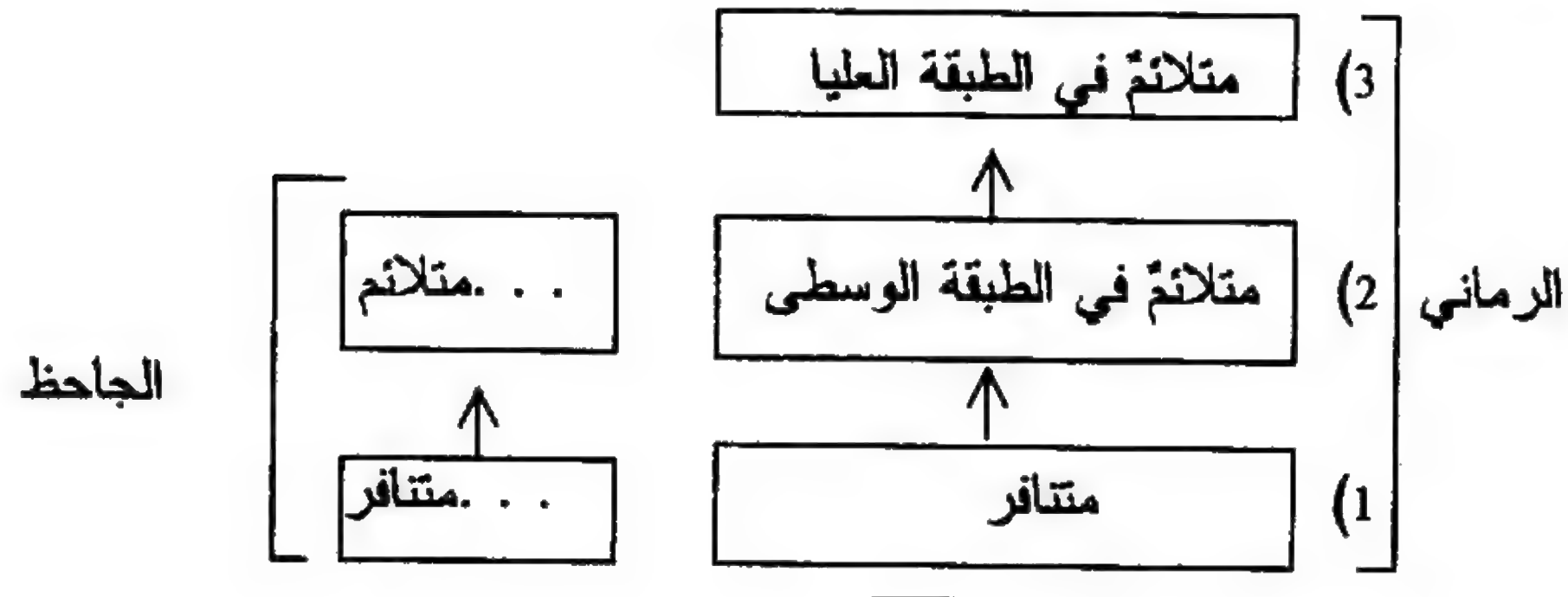
والتَّمَلُّكُ بالممارسة كالسَّجْع والتَّجْنِيس.

وشأنه في هذا الصدد شأنُ الرماني (ت 384هـ)، وإن كان الأخيرُ أقدرَ على إلباسِ موقفه لباسَ البحثِ البلاغي. وهو إذ لم يرَ إمكانية إنكارِ وجودِ هذا المقومِ في القرآن حاولَ (1) أن يُميِّزَ بين ما يوجد منه في القرآن، وما يوجدُ في كلامِ الناس: في مستواه وطبيعته، و(2) تناولَ جانباً منه (التجانس) من زاوية المعنى وحده.

1 - في مستوى التلاؤم وطبيعته:

أ - ميز الرماني بين التلاؤم في القرآن والتلاؤم في كلامِ الناس، وذلك بإضافة مرتبةٍ ثالثةٍ علياً إلى الطرفين اللذين تحدثَ عنهما الجاحظُ في مبحث "الاقتران": التنافر والتلاؤم. قال:

"التلاؤم نقيضُ التنافر. والتلاؤمُ تعديلُ الحروفِ في التأليف. والتأليفُ على ثلاثة أوجه متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائمٌ في الطبقة العليا"¹. ويمكنُ مقارنةُ تصوره بما سبق من رأي الجاحظ:²



¹ - ثلاث رسائل 270-271.

² - انظر الصفحة 47 من هذا البحث. وأوردَ الجرجاني رأياً للجاحظ أكثرَ تفصيلاً في دلائل الإعجاز 46. ولعلَّ له رأياً مفصلاً في "نظم القرآن" فيكون هو أصل كلامِ الرماني.

ونقل عن الجاحظ مثالين شعريين للمستوى الأول والثاني. ثم قال: "والمثلان في الطبقة العليا القرآن كله، وذلك بين لمن تأمله"¹.

وهو وإن أرجع إدراك الفرق بين مستوى وآخر إلى الذوق الذي يدرك به "تعديل الحروف في التأليف"، فقد حاول أن يفسر التنافر علمياً — والتنافر لا يهم النص القرآني — باعتماد رأي الخليل:

"وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد، أو القرب الشديد، وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد. لأنه بمنزلة رفع اللسان وردّه إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان. والسهولة من ذلك في الاعتدال. ولذلك وقع في الكلام الإدغام والإبدال"².

ب — حاول البرماني أن يميز صنفين من التقسيم الإيقاعي في النثر، حسب علاقته بعنصر المعنى، سمى أحدهما (قواصل)، وذلك حين يكون التقسيم تابعاً للمعنى، وسمى الثاني (سجعا) وهو ما تكون فيه المعاني تابعة للتقسيم الإيقاعي. "والقواصل بلاغة، والأسجاع عيب". وذلك أن الأسجاع تؤدي إلى عرقلة الوظيفة الإبلاغية. "وقلب ما توجبّه الحكمة في الدلالة ... (و) هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة"³.

ولاشك أن تقديم الوظيفة الإبلاغية (البيانية) على الوظيفة البلاغية، بدون تمييز، يدل على الجهل بالفرق بين النص الخطابي المرصود للإقناع بوسائل

¹ — ثلاث رسائل 95.

² — نفسه 96.

³ — نفسه 97.

خاصة، والنص الأدبي الذي يستعمل وسائل أخرى للتأثير والإقناع، الشيء الذي انتبه إليه بلاغيون قدماء، وناقشه الفلاسفة مناقشةً مستفيضةً، على أن الأمثلة التي أوردها — وهي من سجع الكهان — مناسبة لتأكيد وجهة نظره لو قصر الحكم على هذا النمط من السجع. والحال أن مسار كلامه يوحى بحصر الفواصل في القرآن، وتجريد السجع، بدون استثناء، من المعنى الذي هو الغرض من الكلام في نظره. قال:

"وفواصل القرآن كلها بلاغة وحكمة، لأنها طريق إلى إلهام المعاني التي يحتاج إليها، في أحسن صورة يدل بها عليها، وإنما أخذ السجع في الكلام من سجع الحمامة، وذلك أنه ليس فيه إلا الأصوات المتشاكلة، كما ليس في سجع الحمامة إلا الأصوات المتشاكلة. إذ كان المعنى لما تكلف من غير وجه الحاجة إليه، والفائدة فيه، لم يعتد بهن فصار بمنزلة ما ليس فيه إلا الأصوات المتشاكلة"¹.

والمبدأ نفسه يطبق على القوافي، "فليست (هي الأخرى) في الطبقة العليا من البلاغة" لأن حسنها شكليٌ صيرف قائم على تجانس الأصوات وعلى الوزن. فإذا بطل أحدهما بطل حسنهما، وذلك بخلاف ما عليه الأمر بالنسبة للفواصل التي تكون بالحروف المتجانسة، كما تكون بالحروف المتقاربة. "وإنما حسن في الفواصل الحروف المتقاربة لأنه يكتنف الكلام من البيان ما يدل على المراد في تمييز الفواصل والمقاطع. لما فيه من البلاغة وحسن العبارة"².

وبإخراجه عنصر المعنى من تحديد موقع القوافي وقوتها يختلف عما ذهب

¹ — ثلاث رسائل 98.

² — نفسه 98.

إليه البلاغيون في حديثهم عن تمكين القوافي بصوره المختلفة، وأسمائه المتعددة.

2 - اقتصر الرماني في حديثه عن التجانس على جانب المعنى بل حاول أن يجعله عنصراً معنوياً خالصاً، فيستعار لفظاً لمعنى لكونه جزاءً له (مزاوجة)، أو يتصرف "في فنون المعاني التي ترجع إلى أصل واحد" وهي (المناسبة). وفي الحالين معاً يختفي عنصر اللفظ أو الصوت.

يمثل الرماني والباقلاني الاتجاه التبريري الرازح تحت رقابة النص القرآني، وهذا الاتجاه لا يهمننا إلا لحضوره في الحوار الجاري في القرنين الرابع والخامس في سبيل بناء نظرية بلاغية، فتأثيره في هذا الحوار أخطر من النتائج التي حققها في صلب البحث البلاغي. إن أحد ردود الفعل القوية يتجلى في كتاب "سر الفصاحة". وليس ذلك في رده القوي العنيف على الرماني¹ فيما يخص قضية الفواصل والأسجاع، ولكن في بناء الكتاب، وتوجهه نحو الأصوات بشكل عام.

عبد القاهر الجرجاني:

ينطلق الجرجاني من اعتبار الشكل خاصية مميزة للكلام، به يفضل بعضه بعضاً. أما المضمون فهو، وإن كان لا ينفصل عن الكلام، وعن تمييز بعضه عن بعض فليس جوهرياً. وله في ذلك كلام في منتهى الأهمية لما يمتاز به من دقة منهجية. فبعد تقديم مجموعة من تعاليق الجاحظ التي يظهر فيها الإعجاب بالشكل ينتهي إلى هذا التعقيب.

¹ - سر الفصاحة 173-174.

"واعلم أنهم لم يعيبيوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدباً وحكمة، وكان غريباً نادراً فهو أشرف مما ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص لا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس، وترجع إلى حقيقته، وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر، وإن كان من الأول بسبيل، أو متصلاً به اتصالاً من لا ينفك منه.

ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب...¹.

والتمييز بين الجوهري وغير الجوهري في صناعة الكلام لا يعني إبعاد المضمون، بل يحيله إلى الدرجة الثانية. وهذا النص يشرح ما جاء عاماً في نصوص أخرى من الكتاب نفسه، ويخصّصه. كقوله: "... ما يستحسن له الشعر أو غير الشعر من

1 — معنى لطيف.

2 — أو حكمة، أو أدب.

3 — أو استعارة.

4 — وغير ذلك مما يدخل في النظم².

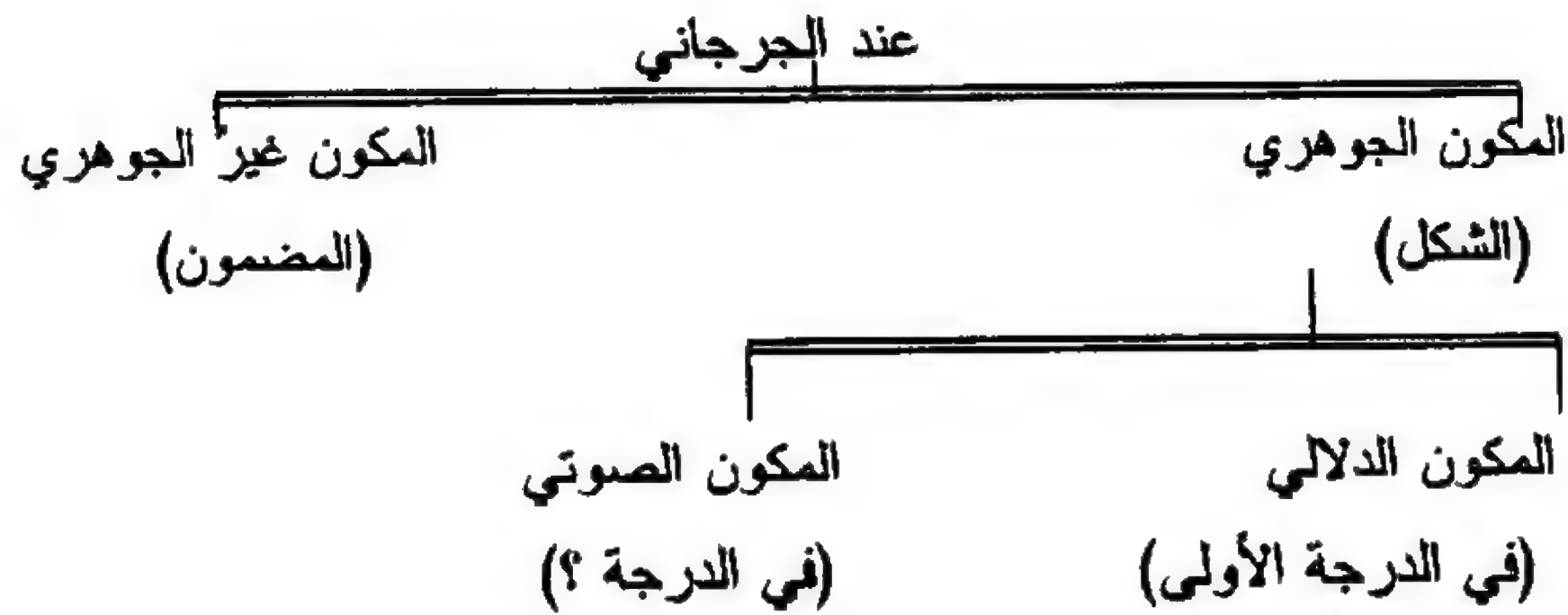
فالعنصران الأولان يرجعان إلى المضمون وخاصة ما يتعلق بالحكمة

¹ — دلائل الإعجاز 191. ويصح أن تكون الإشارة في قوله: "لم يعيبيوا.." إلى القاضي عبد الجبار في المغني 200/16، فراه هناك مطابق لهذا: "إن المعاني وإن كان لابد منها فلا تظهر فيها المزية وإن كانت تظهر في الكلام لأجلها، ولذلك نجد المُعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق" (المغني 200/16).

² — نفسه 67.

والأدب، في حين ينصرفُ العنصران الآخران إلى جانبِ الشكلِ في بُعديه الدلالي (الاستعارة) والصوتي. والواقع أن هذا النصَّ الثاني ذو طابعٍ تعميمي، ليس فيما يخص وضعَ الشكلِ والمضمونِ في مستوًى واحدٍ، ولكنه كذلك فيما يتعلق بالدلالة والصوت: الاستعارة والتجنيس. ومن شأنِ الاقتصارِ عليه أن يوقعَ في الخطأ الصريح.

ويمكن أن نقترحَ خطأً مؤقتةً تكونُ منطلقاً للتحليل:



والواقع أن دقةَ مسلكِ الجرجاني في هذه القضية الشائكةِ الملتبسة، وسلوكه طريقَ السجالِ يجعلُ سلوكَ طريقِ عابرٍ، غيرِ ملتوٍ، بين أقواله المختلفةِ في الموضوعِ يتطلبُ الكثيرَ من الاحتياطِ، غيرَ أن في تفكيره ثوابتٌ لا بدَّ من مراعاتها، من هذه الثوابتِ التي تدخلُ في مجالِ اهتمامنا: تقديمُ المعنى.

سعى عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) إلى بناءِ نظريةِ بلاغيةٍ قائمةٍ على المعنى، ومنحاهُ هذا صريحٌ. يقول في مدخلِ أسرار البلاغة:

"واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعتُه أن أتوصلَ إلى بيانِ أمرِ المعاني، كيف تتفق وتختلفُ، ومن أين تجتمعُ

وتفترق...¹.

ويحدد بعد ذلك المعاني المقصودة في قوله:

"وأول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه، القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة. فإن هذه أصول كثيرة كان كل محاسن الكلام — إن لم نقل كلها — متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها"².

فهنا بالضبط ينبغي البحث عن أسرار البلاغة. وهذا المنطلق يتناقض، كما ترى، مع منطلق البحث عن (سر الفصاحة) عند ابن سنان الخفاجي.

وليضمن الجرجاني الشمول اجتهد في إبراز عنصر المعنى فيما اعتبره غير لفظاً خالصاً، وفي هذا الصدد تناول التجنيس وهو المقوم الصوتي الحرّ الوحيد الذي أثار انتباهه. تناوله ليثبت أن لا مزية له في نفسه، أي باعتباره أصواتاً مسموعة، بل لما يدخله من اعتبارات ووظائف معنوية، قال:

"وما هنا أقسام قد يتوهم في بدء الفكرة، وقبل إتمام العبرة. أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس، إلى ما يناجي فيه العقل والنفس، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك، ومنصرف فيما هنالك، منها التجنيس..."³.

والفكرة التي يلح عليها الجرجاني شديدة الأهمية بالنسبة لاشتغال المقوم الصوتي وفعاليته؛ فهذه الفعالية لا تتحقق إلا بالتفاعل مع العناصر الأخرى،

¹ — أسرار البلاغة 19.

² — نفسه 20.

³ — نفسه 4.

ولكن المؤلف لا يقف عند هذا الاستنتاج، بل يهدف إلى تنحية هذا المقوم وحرمانه من أن يكون مكوناً من مكونات الفصاحة.

وهذا الموقف صريح في نص متميز بالشمول نأخذه من "دلائل الإعجاز"، وفيه يضيف المؤلف إلى عنصر المعنى السالف عنصر "النظم" ليُصبحاً معاً منبع الفصاحة الوحيد الممكن. ويلاحظ أنه استعمل في الدلائل مصطلح "اللفظ" للدلالة على ما عبّر عنه في الأسرار بـ "المعنى". فقد صار عاماً يطبع اللفظ والنظم معاً: "إن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين، قسم تُعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى ذلك فيه إلى النظم.

فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجازاً أو اتساعاً، وعدول باللفظ عن الظاهر¹.

والقسم الثاني النظم، "والنظم هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروعه وجوهره والعمل بقوانينه"².

والفصاحة فيهما معاً معنوية، فالكناية إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول، دون طريق اللفظ، ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم:

هُوَ كَثِيرٌ رَمَادِ الْقَدْرِ

وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفت أنه بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام جاء منهم في المدح ولا

¹ — دلائل الإعجاز 329.

² — نفسه 347.

معنى للمدح بكثرة الرماد¹، ثم قال: "وإنما يُعارُ اللفظ بعد أن يُعار المعنى"²،
فليست الاستعارة نقلَ اسم، ولكنها ادعاءُ معنى لاسم³.

كما أن مصدرَ فصاحة النظم معنويٌّ فـ "ليست معاني النحو معاني الألفاظ".
ويضرب مثلاً لذلك بإعراب الفاتحة: "فـ" الحمد" يعربُ "مبتدأ" ... الخ. وبعدَ
الانتهاء من إعراب ألفاظ الفاتحة، يعقب بقوله:

"فانظر الآن هل تتصورُ في شيءٍ من هذه المعاني أن يكونَ معنى اللفظ،
وهل يكونُ كونُ "الحمد" مُبتدأً معنى لفظِ "الحمد" ..."⁴.

وكما أعطى حظوةً لجانبِ "العدول"، ومال إليه في أسرار البلاغة، يقدمُ
النظمَ في دلائل الإعجاز، ويعتبرُهُ الشرط الأولَ والضروري، بل هو الأرضيةُ
التي يوقع عليها "العدول". فلا يمكنُ تصور استعارةٍ أو تمثيل، أو غير ذلك من
ضروبِ المجازِ في كَلِم لم تُتَوخَّ فيه معاني الإعراب⁵.

إن عبارة الجرجاني صريحة، لا محلٌ للمقوم الصوتي فيها فالفصاحةُ من
إنتاج المعنى. ولها مظهران: العدول والنظم.

ولا يعني هذا أن الجرجاني سكتَ عن المكون الصوتي، لقد عرضَ له في
سياقِ السلب، تعرض للجناسِ في سياقِ تعرية اللفظ من كلِّ مزية. وذلك لإخلاءِ

¹ — دلائل الإعجاز 330. وقد عاد هنا إلى عنصر خارجي مقصدي يتصل بمعرفة العالم عند
المتلقي.

² — نفسه 332.

³ — نفسه 337.

⁴ — نفسه 347.

⁵ — نفسه 332.

الميدان للمقوم المعنوي. إنه إجراء منهجي يهدف لجعل النظرية مانعة. قال:

"وها هنا أقسام يتوهم في بدء الفكرة، وقبل تمام العبرة، أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس إلى ما يناجي فيه العقل والنفس. ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك ومنصرف فيما هنالك منها التجنيس...¹ ولا نهتم هنا بالنتائج الإيجابية، لموقف المؤلف، والمتجلية في كشف جانب من جوانب اشتغال التجنيس وهو التفاعل بين العنصر الصوتي والدلالي. فلذلك مكانه من هذا البحث بل الذي يجب تأكيده هو أن الجرجاني لم يطرح قضية المعنى كمبدأ متحكم في كل مكونات الفصاحة، ومنها المكون الصوتي، بل إنه جعل الصوت عوضاً لغيره، وجعل حضوره في غيره كافياً لإبعاده. ولو نظر إلى تفاعل العنصرين: الصوت والدلالة، دون أن يغمط أحدهما حقّه لكان لنظريته قيمة كبيرة.

وبعد، فيجب الاعتراف بأن الجرجاني كان ينظر إلى بلاغة الإعجاز، البلاغة التي تضمن تفوق القرآن. وهي بلاغة تُقصي كل العناصر القابلة للقياس، وكل العناصر التي جلى فيها الخطاب البشري، أو ظهرت له فيها أنساق متميزة مثل الوزن. وفي هذا الصدد رفض ثلاثة عناصر، وأبعدها عن مجال الفصاحة، وبالتالي عن مجال الإعجاز: أولهما، الألفاظ المفردة باعتبارها أصواتاً، إذ يقتضي إدخالها في عناصر الإعجاز أن تكون قد حدثت في حداقة حروفها وأصدائها أوصاف لم تكن لتكون تلك الأوصاف فيها قبل نزول القرآن، وتكون في أنفسها قد اختصت بهيئات وصفات يسمعها السامعون عليها إذا كانت متلوة في القرآن، لا يجدون لها تلك الهيئات والصفات خارج القرآن².

¹ — أسرار البلاغة 4.

² — دلائل الإعجاز 296.

والى جانب هذا الطرح المرتبط بالإعجاز مباشرة هناك طرح بلاغي صيوف في "أسرار البلاغة" يقوم على أن المزية مقصورة على المركب.

"كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان... والألفاظ لا تُفقد حتى تولف ضرباً خاصاً من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"¹. وثانيهما المعنى المفرد للكلمات، لما يقتضيه ذلك من ادعاء تجدد معانيها. وهو شيء لا يجيزه الجرجاني². ولا نود مناقشته فيه لخروجه عن اهتمامنا هنا. وثالثها، تأليف الكلام إيقاعياً، فلا يجوز في نظره، أن ترجع الفصاحة إلى "تركيب الحركات والسكنات" فذلك يؤدي إلى القول بأن القرآن تحدى العرب بأن يأتوا بكلام موزون على وزنه، "حتى كان الذي بان به القرآن من الوصف، في سبيل بينونة بحور الشعر بعضها عن بعض"³ فذلك إنما يشبه ما ذهب إليه مسيلمة في تقليده للقرآن بفواصل تشبه فواصله.

وما يصدق على الوزن على المقاطع التي هي أشبه بالقوافي في الشعر وهي ميسورة للعرب، وكلامه بهذا الصدد شديد الوضوح:

"وكذلك الحكم إذا زعم زاعم أن الوصف الذي تحدثوا إليه هو أن يأتوا بكلام يجعلون له مقاطع وفواصل كالذي تراه في القرآن، لأنه أيضاً ليس بأكثر من التعويل على مراعاة وزن. وإنما الفواصل في الآي كالقوافي في الشعر، وقد علمنا اقتدارهم على القوافي، فلو لم يكن التحدي إلا في فصول من الكلام يكون

¹ — أسرار البلاغة 2.

² — دلائل الإعجاز 296، 194، 196، 198.

³ — نفسه 296.

لها أو آخرُ أشباه القوافي لم يُعوزهم ذلك، ولم يتعذر عليهم¹.

إن كلامَ الجرجاني لو انصرف إلى البحث عن بلاغة الإعجاز بعيداً عن بلاغة النص البشري لكانَ كلاماً منسجماً، ولما كان لنا عليه من اعتراضٍ غير أن المؤلف التزم التهوين — كما سلف — من شأن المكونات التي يبدو للنص البشري فيها تميّز، وقاس الفصاحة على الإعجاز.

إن السؤال هنا كبير جداً. فهل كان القرآن في تحديهِ لفصحاء العرب يَضَعُ شريعةً جديدةً، ويُعطي نمونجاً بديلاً للفصاحة؟ لا أكاد أشك في أن مثل هذا الفهم قد تسرب إلى روع بلاغيّ الإعجاز. وقد عالجوا الأمر في منظور علوم الشريعة. وإذا لم يحدّد القرآن مواصفات الفصاحة نظرياً (تشريعياً)، فلا مفرّ من استنباطها من النص القرآني باعتباره ممارسة. فهو بمثابة أفعال الرسول (السنة) فيما لم يُفصّل في القرآن.

لقد استقرّ في الأذهان أن الإسلام ثورة على كل القيم (الجاهلية). فهل نُظر إلى فصاحة المسموع من شعرٍ موزونٍ وكلام مسجوع، باعتباره فصاحة حضارة ولّت لتحلّ محلّها حضارة قائمة على التركيب لا على الأفراد؟ إن الجرجاني ذكي في إخراج رؤيته الفكرية، وربما الأيديولوجية مخرجاً علمياً. ولكن هناك لحظات في كتابته لا يمكن تجاهلها. إن موقفه من التجنيس قد يَجِدُ ما يكفيهِ من اللباس العلمي. . وقد يُعتقد أن الاختلاف يرجع إلى جهة النظر. ولكن مثل هذا التأويل يضل طريقه بالنسبة لموقفه من الوزن الشعري الذي اتخذ منه موقفاً أخلاقياً صريحاً، وقد عرض له في إطار مناقشة أسباب انصراف الناس عن الشعر ونمهم له.

¹ — دلائل الإعجاز 296.

يرى الجرجاني أن أحدَ ثلاثة أسبابٍ لـ "الزهد في رواية الشعر وحفظه،
وذم الاشتغال به، وتتبعه" عند الذين اتخذوا منه هذا الموقف هو كونه موزوناً
مقفى¹.

وقد وقف الجرجاني إزاء هذه التهمة مُحرجاً متردداً، وتردده يدلُّ على
موقفه الذي لم يكن لصالح الوزن. لقد حاول أولاً التملص من مذمة الوزن
بصرف النظر إلى العناصر المعنوية المساهمة في بناء الشعر، غير أن
الإحراج الأخلاقي الذي لم يستطع تبريره أو تجاوزه يتعلق بالربط بين الوزن
والغناء. ونورد نصُّ كلامه هنا لما له من دلالة حاسمة:

"فإن زعم أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يتغنَّى في الشعر ويتلهى به،
فإننا إذا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك وإنما دعونا إلى اللفظ الجزل، والقول
الفصل، والمنطق الحسن والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى
التلويح والإشارة وإلى صنعة تعد إلى المعنى الخسيس فتشرفه... فلا متعلق له
علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر. فليقل في الوزن ما شاء، وليضعفه
حيث أراد فليس يعيننا أمره"².

وهكذا يتخلى الجرجاني عن الوزن ويخذه خذلاناً لا رجعة فيه إلى آخر
الكتاب، وعلى امتداد نظريته البلاغية – الإعجازية. وإذا لا يجد مقراً من تبرير
تناول الشعر والاستشهاد به، يميز بين تناول الذي يقصد إلى وزنه والتناول
الذي يقصد إلى مكوناته الأخرى، فالكراهة والإثم ينصرفان إلى واضع الشعر

¹ – ويرجع السبيان الأخران إلى المضمون السخيف، أو إلى حال الشعراء ونمهم في التنزيل
(دلائل الإعجاز 9). وقد برأ ساحة الشعر من التهمتين بنون تردد.

² – دلائل الإعجاز 20.

أو من يُريدُه لمكان الوزن خصوصاً¹.

ويصلُ تحرُّجُ الجرجاني في هذا الصدد — وهو يتناولُ الشعرَ لصالح قضية الإعجاز — أن يقارنَ تناولَ الشعرِ من أجلِ وزنه "بتناولِ العلماء الشعوذة والسحر" لغرضِ الوقوفِ "على حيلِ المُموهين"². وطرحَ احتمالَ الاعترافِ بتدخلِ المعنى في فصاحةِ البناءِ الصوتي، فقد يقول قائل: "إني لا أجعلُ تلاؤمَ الحروفِ مُعْجَزاً حتَّى يكونَ اللفظُ مع ذلكَ دالاً، وذلكَ أنه يصعبُ مراعاةُ التعادلِ بين الحروفِ إذا احتيجَ مع ذلكَ إلى مراعاةِ المعاني، كما أنه إنما يصعبُ مراعاةُ السجعِ والوزنِ ويصعبُ كذلكَ التجنيسُ والترصيعُ إذا رُوِيَ معهُ المعنى"³.

وإذ لا يمكنُ إنكارُ هذه الحقيقةِ يسعى الجرجاني إلى قلبِ الواقعة، جاعلاً الأصلَ فرعاً والفرعَ أصلاً. ففي حينِ يعتبرُ القائلُ "عنصرَ المعنى عنصراً مُساعداً ومؤزماً بالنسبةِ للمقومِ الصوتي، يرى الجرجاني أن تركيبَ المعنى هو المتأثرُ بنسقِ الألفاظِ، وهذه مُغالطةٌ تتجاهلُ ميكانيزمَ عملِ العناصرِ البنائية في الكلام"⁴.

والخلاصةُ التي يريدُ الجرجاني أن يصلَ إليها هي أن "المزية... من حيزِ المعاني دونَ الألفاظِ. وأنها ليستُ لك حيثُ تسمعُ بأذنك، بل حيثُ تنظرُ بقلبك وتستعينُ بفكرك، وتعملُ رويتك، وتراجعُ عقلك، وتستجدُّ في الجملةِ فهمك"⁵.

¹ — دلائل الإعجاز 21.

² — نفسه 22.

³ — نفسه 48.

⁴ — نفسه 51.

⁵ — نفسه.

ولعلّ من مزايا بحث الجرجاني، بالنسبة إلينا، سعيه لتدقيق مفهوم اللفظ والمعنى فحصر الأول في المسموع أي في الجانب الصوتي، وحصر الثاني في المفهوم، أي في المعنى أو الدلالة. وهو بذلك يطرح المشكلة بنفس الدقة التي طرحت بها في العصر الحديث: المعنى والصوت.

غير أن هذا التدقيق جعله يصطدم بالمفهوم السائد عند معاصريه، الذين كانوا، فيما يبدو، يحاورون أنصار المعنى انطلاقاً من مفهوم صوتي للفظ، ولكنهم يستشهدون في نفس الوقت بأراء القدماء الذين كان اللفظ عندهم أكثر اتساعاً وشمولاً، وقد وصف حالهم بقوله:

"يقرأون في كتب البلغاء ضروباً كلامٍ قد وصفوا اللفظ فيها بأوصافٍ تعلم ضرورة أنها لا ترجع إليه من حيث هو لفظٌ ونطقٌ لسانٍ وصدى حرفٍ كقولهم: "لفظٌ متمكنٌ غير قلق ولا نابٍ به موضعه، وأنه جيد السبك صحيح الطابع، وأنه ليس فيه فضل على معناه... ثم لا يخطر ببالهم أنه يجب أن يطلب لما قالوه معنى. فالوصف بالتمكن والقلق في اللفظ مُحال"¹.

فالمقصود بالتمكن، تمكّن الكلمة لا تمكّن الحرف، كما أن اللفظ لا يفضل معناه وإنما الفضل في الدلالة بمعنى على آخر... الخ.

وأحد أسباب خطأ أصحاب اللفظ، في نظر الجرجاني، قياسهم المركب على المفرد، فهم حين وجدوا العلماء مثل ثعلب صاحب الفصيح، قد وصفوا المفرد بالفصاحة سحبوا ذلك على المركب. فصارت عندهم ثنائية اللفظ والمعنى ولم ينتبهوا إلى وجود عنصر آخر، وهو صورة المعنى، وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة فقالوا إنه ليس إلا المعنى

¹ — دلائل الإعجاز 350-351.

واللفظ ولا ثالث¹. فإن دُلَّ بكلامين على غرض واحد وكانت لأحدهما مزية فهي مزية لفظية، لأنها لا يمكن أن ترجع إلى المعنى، إذ سيكون هو وليس هو.

في خضم هذا السجال يخرج الجرجاني من ثنائية اللفظ والمعنى إلى الوحدة المتجسدة في الصورة أو في النظم.

وفي إطار الرد على أصحاب اللفظ يناقش رأي الجاحظ وهو رأس هذا الاتجاه. فحوى رأيه كما يعرضه الجرجاني²: "أن يدعى أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلافى في النطق حروف تنقل على اللسان"³. والكلام، بعد ذلك، طبقات منه المتناهي في الثقل ومنه ما هو أقل كلفة على اللسان، ومنه ما يخلو من الكلفة، وهو الفصيح المشاد به والمشار إليه، والصفاء مراتب يعلو بعضها بعضاً فإذا انتهى إلى غايته فذلك الإعجاز⁴.

وقد بذل الجرجاني كل إمكانياته المنهجية لمحاصرة هذا الرأي وتفنيده، فحصر الفصاحة في التلاؤم وتعديل مزاج الحروف يؤدي إلى نتيجة واحدة وهي "أن تخرج الفصاحة من حيز البلاغة، ومن أن تكون نظيراً لها"⁵. وهذا يؤدي بدوره إلى أحد أمرين: فإما أن تكون وحدها عمدة في المفاضلة بين

¹ — دلائل الإعجاز (350-352) ويبدو كلام الجرجاني هنا موجهاً إلى ابن سنان، وإن لم يكن بين أيدينا ما يدل على اطلاعه على رأي ابن سنان.

² — نقدم عرض الجرجاني لرأي الجاحظ لاحتمال اطلاع الأول على كتاب الثاني "نظم القرآن" الذي لم يصلنا، ولعل فيه ربطاً بين الفصاحة والإعجاز ليس في البيان والتبيين.

³ — نفسه 45.

⁴ — نفسه 46.

⁵ — نفسه 46.

عبارتين، أو تكون إحدى عناصر هذه المفاضلة. وفي الحالة الأولى نُلغى عدداً وافراً من المزايا المُسطرة في ميدان البلاغة، والتي لا تعلق لها بمزاج الحُرُوف، وندعي أن لا دخل لها في الإعجاز، أما إذا اعتبرناها وجهاً من وجوه المفاضلة، فلا ضرر في ذلك، لأنه مجرد إخراج للفصاحة من حيز البلاغة والبيان وجعلها نظيراً لهما. ولا يضيرُ الجرجاني في شيء، أن تكون اسماً مُشترَكاً يدلُّ، حيناً، على "سلامة اللفظ مما يتقلُّ على اللسان"¹، وتدلُّ حيناً آخر على ما تدلُّ عليه البلاغة والبيان.

غير أن الجرجاني لا يقف عند هذا الحد بل يدفع النقاش بعيداً ليأخذ طابعاً سجالياً، فيتحدَّى من يجعلُ المزية في "تلاوُم الحروف" — تمهيداً لجعل ذلك أصلاً للإعجاز دون غيره — "أن يُدلي بنظم للألفاظ وترتيب لا على نسق المعاني، ولا على وجه يقصدُ به الفائدة، ثم يكون بعد ذلك مُعجزاً"².

ولاشك أن في طلب حُجة من هذا القبيل تطرفاً لا يمكن أن يغيب عن الجرجاني. وليس يعيننا كثيراً — فيما نحن فيه من أمر الدلالة والصوت — سجّالُه مع المنتصرين لآراء القاضي عبد الجبار الواردة في الجزء السادس عشر من كتاب "المُغني"، فهي تدور حول نظرية النظم بصفة عامة. وإن كان من الواضح أن مقاومة النظرية الاعتزالية عند الجاحظ وأبي هاشم الجُبائي والقاضي عبد الجبار — وربما عند غير المعتزلة من مُعتقي الصُرْفَة مثل ابن سنان الخفاجي — وقد طبعَ عملَ عبد القاهر بطابع خاص. يجزمُ محمودُ محمد شاكر في مقدمة تحقيقه لدلائل الإعجاز أن عبد القاهر إنما كان يردُّ على القاضي عبد الجبار، وقد أوردَ شاهداً على ذلك أقوالاً في دلائل الإعجاز لم

¹ — دلائل الإعجاز 47.

² — نفسه 48.

يصرّح عبد القاهر بنسبتها. وهي موجودة بنصّها في كتاب المُغني، مثل قوله: "إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة. ولابدّ مع الضم أن تكون لكل كلمة صفة.. الخ"¹. وقوله: "إن المعاني لا يقع فيها تزايد، إن فيجب أن يكون التزايد عند الألفاظ كما ذكرناه... الخ".

يقول محمود محمد شاكر: "وهذان القولان هما اللذان يدور كتاب "دلائل الإعجاز" على ردهما، وإبطال معنهما، هذا فضلا عن أقوال آخر ذكرها عبد القاهر، ووجدتها ماثلة بنصّها أيضا في هذا الموضع الذي ذكر فيه القاضي المُعتزلي "إعجاز القرآن"، كالقول في "جزالة اللفظ"².

هذا برغم نقط التقاطع الكثيرة جدّا بين أقوال القاضي عبد الجبار وأقوال عبد القاهر الجرجاني، والتي تُفصّح عن نفسها بيسر وسهولة. ويبدو أن الجرجاني كان ضيق الصدر بما انتهى إليه أمرُ معاصريه من تقليد أعمى، بل ومن سوء فهم لآراء العلماء الكبار: "واعلم أن القول الفاسد والرأي المدخول إذا كان صدره عن قوم لهم نباهة وصيت وعلو منزلة في نوع من أنواع العلوم غير العلم الذي قالوا ذلك القول فيه، ثم وقع في الألسن فتداولته ونشرته، وفشا وظهر، وكثر الناقلون له، والمشيدون بذكره، صار ترك النظر فيه سنة، والتقليد دينا"³.

وهذه الملاحظة تنطبق في المقام الأول على البلاغة التي خاض فيها أكابر المتكلمين فكانت مهابتهم في مجال الكلام عائقا دون النظر النقدي في آرائهم

¹ — المُغني 199/16.

² — مقدمة دلائل الإعجاز تحقيق محمود م. شاكر.

³ — دلائل الإعجاز 464 (تحقيق شاكر).

البلاغية، وقد انتقدهم .

5 - في نظرية الأدب: وظيفة التوازن

انطلق الفلاسفة المسلمون في تحديد عناصر الشعر من البحث في طبيعة النفس الإنسانية، ومن الوظيفة التي تؤديها عناصر الشعر، والتأثير الذي تمارسه على الطبيعة، ومن ثم نرى أن ابن سينا يرجع "السبب المولد للشعر في قوة الإنسان" إلى شيتين:

1 - "أحدهما الالتذاد بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا"¹، فهذه المحاكاة خاصية إنسانية تميز الإنسان عن الحيوان الذي لا يقوى على المحاكاة إلا في حدود ضيقة كما هو الشأن عند الببغاء والقرود اللذين لا يسموان، مع ذلك، إلى مستوى الإنسان في المحاكاة. ومن الألفة على أن المحاكاة هي عنصر لذة في ذاتها أن الإنسان يلتذ بالصورة أكثر مما يلتذ بالأصل. بل قد يستهجن الأصل ويلتذ بالصورة.

2 - و"الثاني حب الناس للتأليف المتفق الألحان طبعاً. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها".

فميل الناس للأوزان راجع لمساعدتها على تحقيق الألحان. والألحان هنا هي المحققة شفوياً عن طريق الغناء كما يفهم من نصوص أخرى.

وقد أدت هاتان علتان الطبيعيتان في النفس الإنسانية إلى نشأة الشعر بصورة طبيعية. وذلك ما صورهُ ابن سينا في العبارة التالية:

¹ - ابن سينا، فن الشعر، طبع ضمن فن الشعر لأرسطو 171-172.

"فمن هاتين العِلَّتَيْن تولدتِ الشعرية، وجعلتْ تنمو يَسيراً يسيراً تابعةً للطباع، وأكثرُ تولُّدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعرَ طبعاً. وانبعثتِ الشعريةُ منهم بحسبِ غريزةٍ كلِّ واحدٍ منهم".

ثم جاء في تلخيصِ فنِّ الشعرِ لابنِ رشد:

قال: ويشبهُ أن تكونَ العِللُ المولدةُ للشعرِ بالطبعِ في الناسِ عِلَّتَيْن: أما العِلَّةُ الأولى فوجودُ التشبيهِ والمحاكاةِ للإنسانِ بالطبعِ من أولِ ما ينشأ... وأما العِلَّةُ الثانيةُ فالتأذُّدُ الإنسانِ أيضاً، بالطبعِ، بالوزنِ والألحانِ... فالتأذُّدُ الناسِ بالمحاكاةِ والألحانِ والأوزانِ هو السببُ في وجودِ الصناعةِ الشعرية¹.

ويرى أن اللحنَ في الشعرِ عنصرٌ مساعدٌ مؤهلٌ ومهيءٌ لعنصرِ المُحاكاةِ. فعنصرُ المحاكاةِ والوزنِ متكاملان، و"عملُ الوزنِ في الشعرِ هو أنه يعدُّ النفسَ لقبولِ خيالِ الشيءِ الذي يقصدُ تخيله، فكانَ اللحنُ هو الذي يفيدُ النفسَ الاستعدادَ الذي به التشبيهُ والمحاكاةُ للشيءِ المقصودِ تشبيهه²".

والخلاصةُ أن الفلاسفةَ المُسلمينَ نظروا إلى عناصرِ بناءِ الشعرِ نظراً

¹ — ابن رشد، تلخيص فن الشعر، طبع ضمن فن الشعر لأرسطو 206-207.

² — نفسه 209.

عندما قارنتُ بين أقوالِ الفلاسفةِ المُسلمينَ، في هذا الباب، وما جاء في ترجمة فن الشعر لعبد الرحمن بدوي اعتقدتُ أن الفلاسفةَ المُسلمينَ قد تصرفوا في نظرية أرسطو بما يلائم تصورهم للشعر العربي الذي يلعب فيه الإيقاع دوراً بارزاً، فقد جاء في الترجمة المذكورة: "يبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة... وسبب آخر هو أن التعليم لن يذ لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضاً لسائر الناس..." (فن الشعر 12). غير أن أستاذنا المحقق الدكتور أمجد الطرابلسي، أطال الله عمره، كشف عن خطأ في الترجمة جعل استنتاجنا في غير محله، فله جزيل الشكر.

تركيبية فجمعوا أغلب الظواهر المعنوية المتجهة إلى التشخيص والتعبير، غير المباشر، تحت المحاكاة والتخييل، كما جمعوا القضايا الصوتية الإيقاعية تحت الوزن والإيقاع. ثم انتبهوا إلى وجود مستوى آخر ذي طبيعة مزدوجة، يعمل فيه العنصر الصوتي إلى جانب العنصر المعنوي، كما يفهم من قول ابن سينا: "الأمور التي تجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بزمان القول، وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالسموع من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم"¹.

فالوزن والمسموع من القول ينتميان إلى المستوى الصوتي، والمفهوم من القول ينتمي إلى المحتوى الدلالي، أما المتردد بينهما فالراجح أنه يقصد به الظواهر الصوتية التي يدخل عنصر المعنى فيها كعنصر فعال مثل التجنيس والقفية. وهذا الكلام يسائر روح قول أرسطو: "فأما حسن الاسم فمنه ما يكون في الجرس، ومنه ما يكون في المعنى، وكذلك القول أيضاً في قبحه"². ويخالفه في امتداده وتفرعاته، مما يجعل كلامه ذا طبيعة شخصية متميزة. وقد أعادوا التقسيم من زاوية أخرى ليقربوا بين بعض الظواهر المعنوية التي لا يتسع لها مفهوم المحاكاة والتخييل.

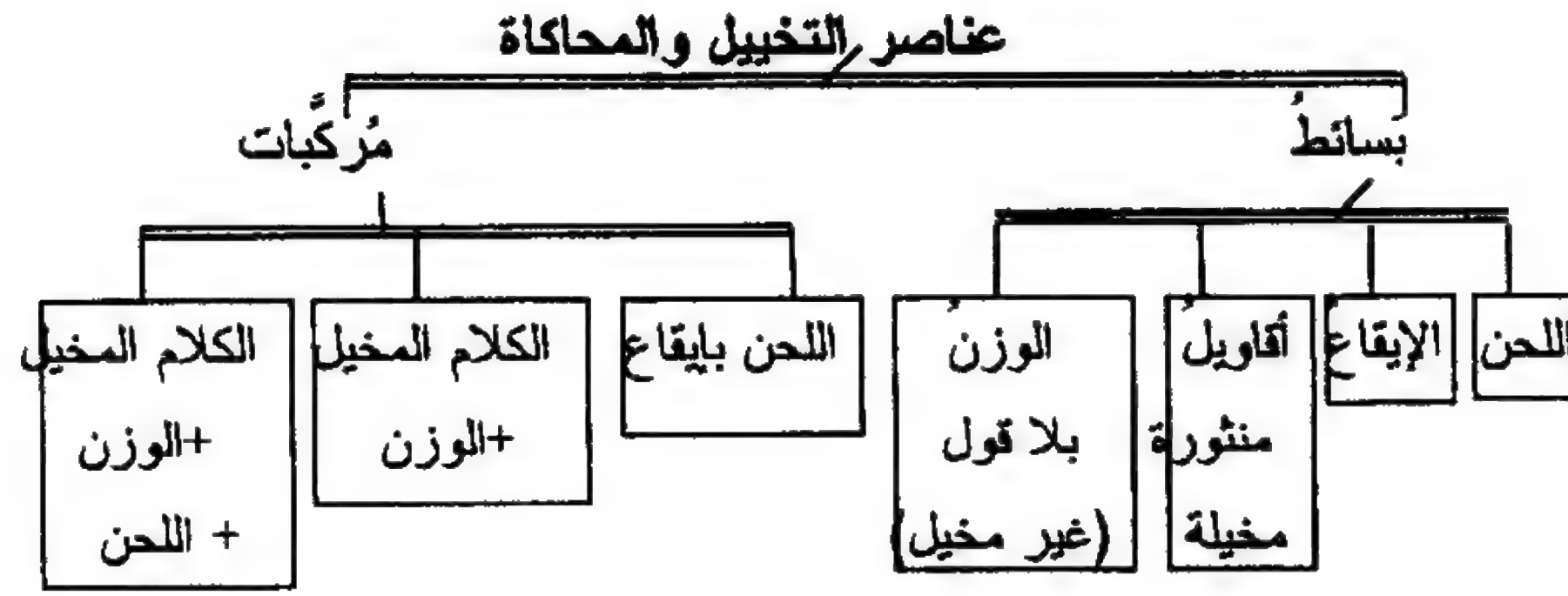
يستفاد من نص كلام ابن سينا أن الشعر من جملة ما يُخيّل ويحاكي بأشياء ثلاثة: "باللحن الذي ينغم به ... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً ... وبالوزن"³.

ويمكن أن نشخص بقية كلامه هناك بالتشجير التالي:

¹ — فن الشعر 163.

² — تلخيص الخطابة 148-149. فن الشعر 163. نقله الروبي 170.

³ — فن الشعر 168-169.



(توضيح: 1) اللحن: صوت المزامير موقعا عليها بالأصابع. 2) والإيقاع: الرقص بلا لحن. 3) والأقاويل المنثورة المخيلة: النثر الشعري القائم على المجاز... 4) والوزن بلا قول: الوزن العروضي، أو المنظومات. 5) اللحن بإيقاع: أصوات المزامير المرسلّة غير الموقع عليها. 6) الكلام المخيل + الوزن: الشعر الحق. 7) الكلام المخيل مع زياد وزن ولحن: الغناء المعتمد على تلحين النصوص الشعرية)

فالوزن وحده غير مخيل، ومن ثم لا يمكن أن ينتج شعراً، كما أن الكلام المخيل المحاكى غير الموزون، "أقاويل منثورة"، لا يستحق صفة الشعر، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن¹.

وهذا يسير مع وجهة نظر أرسطو في قوله:

"لا يكفي الوزن وحده لتحقيق وظيفة المحاكاة، ولذلك فهو لا يُعطى صفة الشاعرية وإن اعتاد الناس تسمية الذي ينظم في الطبيعة شاعراً، لاستعمال الأوزان. والواقع أنه طبيعي أولاً، أحق منه بصفة الشاعر، كما أن إطراد الوزن ليس لازماً لتحقيق صفة الشاعر فقد يختلف الوزن، ويسمى الناظم مع ذلك شاعراً²."

¹ — في الشعر، ابن سينا 169.

² — فن الشعر، أرسطو 5-6.

ثم كان الحديثُ عن الفرقِ بين الخطابة والشعرِ مناسبةً ليؤكدَ الفلاسفةُ المسلمونَ عدمَ كفايةِ الوزنِ في تحقيقِ صفةِ الشاعرية. فالقولُ الموزونُ غيرُ المُحاكي قولُ خطبي:

"وكثيرٌ من الشعراء الذين لهم قوةٌ على الأقاويلِ المقنعةِ ويزنونَها، فيكون ذلك عندَ كثيرٍ من الناس شعراً، وإنما هو قولٌ، خطبي، عُذِلَ به عن منهاج الشعرِ إلى الخطابة"¹.

ويرى ابن سينا أن الشعرَ والخطابةَ يتبادلان التأثيرَ ويجتذبُ أحدهما الآخرَ، وقد يغيبُ ذلك على من لا بصيرةَ له. وندرج نصَّ كلامه هنا، على طوله، لما يتميزُ به من وضوح ودقة:

"قد يعرضُ لمُستعملِ الخطابةِ شعريةً، كما يعرضُ لمُستعملِ الشعرِ خطابيةً، وإنما يعرضُ للشاعرِ أن يأتي بخطابية وهو لا يشعرُ إذا أخذَ المعاني المعتادة والأقوالَ الصحيحة التي لا تخيلُ فيها ولا محاكاة، ثم يركبها تركيباً موزوناً وإنما يغترُّ بذلك البُلهُ، وأما أهلُ البصيرة فلا يعدُّون ذلك شعراً. فإنه ليسَ يكفي للشعرِ أن يكون موزوناً فقط"². إن الفلاسفةَ المسلمين إذ يضعونَ المحاكاةَ في المقامِ الأولِ من شروطِ الشاعرية لا يرونَ إمكانيةَ تحقيقِ الشعرِ، دونَ توفرِ الوزنِ الذي هو بدوره أحدُ العناصرِ المهيئةِ المساعدةِ على المحاكاة والتخييل. ولذلك نرى الشطرَ الثاني من قولِ إلفَت الروبي التالي:

"ليس للوزن في الشعر — إذن — نفسُ القيمة التي تتمتع بها المحاكاة، بحيث

¹ — كتاب الشعر، الفارابي، مجلة شعر عدد 12 جوامع الشعر 173 نقلا عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت الروبي 231.

² — الخطابة ابن سينا 204 نقلا عن الروبي 204.

يمكن أن يكونَ وحدَه سمةً مميزة لما هو شعري، على عكس التخيل أو المحاكاة التي إذا ما توفرت في القول دون الوزن سُمي القول قولاً شعرياً¹.

في حاجةٍ إلى تقويم، فنصُّ كلام ابن سينا، فيما سُجِّرناه سابقاً أنه "أقويلٌ منثورة مخيلة"² وكونها مُخيلة لا يعني أنها شعرٌ لقوله بعدَ هذا "إنما الشعر بأن يجتمع فيه القولُ المخيلُ والوزن"³.

ويؤكد الفارابي هذا الاتجاه بقوله:

"الشعر كلامٌ مخيلٌ مؤلفٌ من أقوالٍ ذواتٍ إيقاعاتٍ متفقةٍ متساويةٍ متكررةٍ على وزنها... وقولنا ذواتٍ إيقاعاتٍ متفقةٍ ليكون فرقاً بينه وبين النثر"⁴.

وفي سياق التفريق بين الشعر والخطابة والنثر عامةً يصبح المقصود بالوزن هو الوزن العدديُّ المُجرد. وإلا فقد تحدثوا عن الوزن النثري القائم على التقسيم والتسجيع. وهذا الوزن النثري هو عينه ما يكون جانباً كبيراً من البناء الصوتي الحر في الشعر. جاء في الخطابة لابن سينا:

"الوصلُ والفصلُ وزنٌ ما للكلام، وإن لم يكن وزناً عددياً، فإن ذلك للشعر، وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع..."⁵.

¹ — نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين.

² — فن الشعر ابن سينا 168.

³ — نفسه.

⁴ — جوامع علم الموسيقى 122-123 ونقلته الروبي 233.

⁵ — الخطابة 222.

القسم الثاني
اتجاهات التوازن الصوتي
في الشعر العربي

مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال الأدبية

تقديم

حاولنا في هذه الدراسة رصدَ الخطوط العامة لاشتغال الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم معتمدين الوصف والتصنيف أساساً، أملين أن تتضح الرؤية مستقبلاً من خلال دراسة مجموعة من الظواهر الشكلية في الشعر القديم فنعمد حينئذ إلى التفسير والتأويل اللذين اكتفينا منهما في هذه المرحلة بما هو ضروري لانسجام البحث.

ولاشك أن أي تصنيف دقيق في إطار التاريخ يقود هو نفسه — إذا كان مناسباً لموضوعه — إلى قدر من الربط بين الظواهر وسياقها. فقد أبان لنا تتبعُ البنيات عن وجود ثلاثة اتجاهات لم يلبث أن تكشف ارتباطها بثلاثة مستويات ثقافية هي: اتجاه التراكم، واتجاه التفاعل، واتجاه التكامل.

يرتبط الأول منها (التراكم) بالثقافة الشعبية فهو الغالبُ على شعر الرُّجاز والوشاحين والشواعر، وشعراء العصور المتأخرة المنعوتة بالجمود، والشعراء المتوجهين إلى الأطفال، وحتى الشعر الخطابي السياسي أحياناً. فهؤلاء الشعراء يعمدون في الغالب إلى الإطراب عن طريق الأذن، ولذلك يراكمون الأصوات تراكماً بسيطاً غير مُعقد بتفاعلات دلالية مخالفة بذلك "الاتجاه التفاعلي" الذي يخاطب الخيال ويطلب القدرة على التحليل معقداً العلاقة بين الصوتي والدلالي لدرجة يضيع معها أحياناً التناغم الذي يطرب الأذن، بل قد تضيع الدلالة المباشرة فاسحة المجال للدلالات الثانوية. ولا غرابة في أن يكون هذا الاتجاه هو اتجاه الشعراء المتفلسفين من أصحاب البديع الذين يتزعمهم أبو تمام. وبين الاتجاهين الشعبي والمتفلسف يقف اتجاه وسط هو الذي مثل دائماً مقياس الفصاحة العربية لقيامه على "التكامل" بين المكونات الشعرية، فهو وإن استعمل

الموازنات الصوتية لا يسمح لها بالطغيان على المكونات الدلالية بل يزاوج بينهما دون أن يصل إلى مستوى دمجهما وإدخالهما في علاقات معقدة كما يفعل الاتجاه التفاعلي المتفلسف. وهذا الاتجاه هو اتجاه النخبة العربية غير المتفلسفة، هو الاتجاه الذي نعت به اتجاه "الطبع". امتد من امرئ القيس وغيره من شعراء الجاهلية عامة إلى البحتري الذي شارف به تخوم التفاعل. فهذه الاتجاهات الثلاثة وإن ارتبطت بروابط كثيرة فإن تميزها على هذه الأسس واضح جلي.

ويجد هذا العمل ذو الطابع التطبيقي بُعد النظرية وتوضيح مفاهيمه ومصطلحاته في كتابنا البنية الصوتية في الشعر الذي بسطنا فيه ميكانيزمات اشتغال المكون الصوتي وتفاعلاته الداخلية (الصوتية) والخارجية (الصوتية الدلالية).

وقد أبانت الاجتهادات الحديثة، مكملّة للملاحظات القديمة، عن آليات اشتغال الموازنات الصوتية التي يمكن إرجاعها إلى ثلاثة أسس أو شروط هي:

1) كثافة الأصوات المترددة سواء كانت متماثلة أو متضارعة أو متقاربة، وهي مستويات متدرجة حسب قوة الشبه.

2) الفضاء الذي تتوزع فيه الأصوات سواء كان فضاء الجملة (النحو)، أو الكلمة (الصرف)، أو البيت والقصيدة (العروض)، أو كان فضاء بصرياً (الورق والخط.. الخ) فهذه كلها عناصر تبرز الموازنات الصوتية التي تقع في حيزها وتجعلها فاعلة شعرياً.

3) التفاعل بين الأصوات والدلالة، سواء كان على مستوى التفصيل

الدلالي والتقطيع النظمي (التضمين والاتساق)، أو على مستوى تجانس الأصوات واختلاف الدلالة (كما في التجنيس والقافية).

ومن هنا يمكن تعريف الموازنات الصوتية – وهي في حال اشتغال – باعتبارها "تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء".

ومع أن الموازنات الصوتية ليست في الظاهر إلا أحد ثلاثة عناصر مكونة للإيقاع، أو للبنية الصوتية الإيقاعية في شمولها – وهي:

1) الوزن العروضي المجرد، باعتباره سكوناً وحركة أو مقاطع.

2) الأداء الشفوي بما يحتويه من قضايا التنغيم والنبر.. الخ.

3) الموازنات الصوتية التي تضم توازن الصوائت (الترصيع) وتجانس الصوامت (التجنيس) وما تتركب منهما (القافية مثلاً) –

مع ذلك فإن الانطلاق من الموازنات لا يبعد المستويين الآخرين بل يستحضرهما، فالأوزان فضاء تقع التوازنات فوقه، والأداء تأويل لذلك التركيب وتجسيد له وتحيين، ولذلك يبقى الانطلاق من الموازنات مجرد تحديد لمركز البحث في البنية الصوتية لا يقوم بذاته بل بالتفاعل مع المستويات الأخرى.

مصطلحات ومفاهيم أولية

- (1) ترصيع : توازن الصوائت (حركات ومُدود)، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعيًا، بقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية.
- (2) تجنيس : تجانس الصوامت، ومنه لفظي حال ارتباطها بكلمات (تجانس الألفاظ)، وسجعي وهو تردد صامت أو عدة صوامت في بيت أو قصيدة.
- (3) اشتقاق : تردد صيغ من أصل معجمي واحد، ويلتبس به الموهم شبه الاشتقاق. وهو نوع من السجع.
- (4) تردد : تردد كلمة بعينها من الشطر الأول في الثاني. أو هو مجرد تردد كلمة في سياقين مختلفين.
- (5) تضمين : اختلاف الوقف الدلالي مع مؤشرات الوقف النظمي. ومنه خارجي وهو انتهاء البيت قبل انتهاء المعنى فيستمر في الذي بعده، وداخلي وهو استمرار معنى الشطر الأول في الثاني، أو القرينة في التي تليها مع وجود مؤشرات الوقف. ويكون الترابط بين الطرفين إما افتقاراً حيث لا يقوم معنى أحدهما إلا بحضور الآخر، أو اقتضاءً حيث يقتضي أحدهما الثاني لكمال المعنى أو زيادة قوته دون أن يحتاج إليه في صحته.
- (6) الاتساق : والاتساق هو اتحاد الوقف الدلالي مع النظمي.

الفصل الأول

الاتجاهات الكبرى

(التكامل . التراكم . التفاعل)

صعوبة التصنيف

تقف صعوبات كبيرة دون الوصول إلى كلمة فصل في طبيعة الموازنات وتطور أشكالها ومظاهرها في تاريخ الشعر العربي. يرجع بعض هذه الصعوبات إلى الموضوع نفسه، ويرجع بعضها إلى حال الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت الموضوع، إذا صح أن هناك دراسات في هذا الصدد.

فما يرجع إلى الموضوع يمكن أن يجعل نقطتين، أولاهما طبيعة المحافظة في الشعر العربي، واستمرار القديم في الجديد، بل وانتكاس الجديد في غالب الأحيان، نظراً للمسار الذي سارت فيه الحضارة الإسلامية. وهذه قضية تجعل التقسيم حسب العصور أمراً لا يخلو من مجازفة. وثانيهما طبيعة الموازنات — بل وأغلب المكونات الشعرية — التي تمتلك ميكانيزمات داخلية تتفاعل مع عناصر مختلفة ومتناقضة أحياناً، منها ما يتعلق بالمنتج، ومنها ما يتعلق بالمستهلك، منها ما يرجع إلى الموضوع. وهذه العناصر الثلاثة تتدخل بخصوصياتها لتحديد أثر المحيط العام أو تكييفه.

إن هذه الاعتبارات التي تبدو لي حاسمة في تفسير مدى حضور الموازنات الصوتية وفاعليتها في الشعر العربي، لم تؤخذ قط بعين الاعتبار. فالتقسيم الوحيد الذي شرعه القدماء، ودرج عليه المحدثون هو ذلك الذي يفرق بين شعر الطبع وشعر الصنعة، ويجعل العصر الجاهليّ الزمن المثالي لإنتاج الأول، والعصر العباسي الزمن المثالي لإنتاج الثاني.

وقد نظر البلاغيون والنقاد، في ذلك، نظرة كمية إلى صور البديع الأساسية: الاستعارة، الطباق، الجناس.

والواقع أن البلاغيين والنقاد القدماء لم يتصدوا لدراسة الشعر دراسة لغوية موضوعية تحلل خصائصه الذاتية. بل إن مُشكَل الممارسة التوازنية في الشعر إنما أثيرَ أولاً في ظل الخصومة بين القدماء والمُحدثين، وقد أدى هذا الأمرُ إلى نتيجة تبدو خطيرة، لأنها حكمت النموذج العباسي في الجاهلي¹، حكمت التوازن القائم على الكلمات في التوازن القائم على الأصوات (التجنيس السجعي). ومن هنا كان طبيعياً أن يكون ما ورد في تجانس الكلمات في الشعر الجديد أكثر مما ورد في الشعر القديم الجاهلي، هذا وإن أحكامهم في هذا الصدد لتتظر، أساساً، إلى شعر الفحول وتتجاهل الشعر الشعبي وما يتصل به من أراجيز مليئة بصور التوازن.

إن هذه النظرة السجالية التي أدت إلى إهمال التوازن السجعي، لبساطته وخفائه النسبي، وتعريف التجنيس تعريفاً يربطه بالكلمة كما ربط الترصيع بالصيغة الصرفية عند قدامة، قد عبّرت عن نفسها من خلال كتاب "البديع" لعبد الله بن المعتز ثم بسطت نفوذها على النقد والبلاغة بعده، برغم حنق ودقة ملاحظة بعض النقاد اللاحقين كما سيأتي:

يصرح عبد الله بن المعتز في أول كتابه أن غرضه هو أن يُعلم أن بشاراً ومُسلماً وأبا نواس ومن تَقِيْلهم، وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعُرف في زمانهم بهذا الاسم (البديع)، فأعرب عنه، ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرّع فيه،

¹ — هذا من حيث وصف التوازن ومقارنته كمياً، أما من حيث التقويم فقد حُكم النموذج الجاهلي باعتباره النموذج المطبوع.

وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض. وإنما كان يقول الشاعرُ
من هذا الفن البيتَ أو البيتين في القصيدة¹... الخ¹.

ثم انتقلت هذه النظرة الكمية إلى كتاب الموازنة يسترشد بها ويحتكم إليها.
فحين تحدث أنصار أبي تمام عن مذهب خاص به، أنكر الخصوم ذلك اعتماداً
على هذه النظرة الكمية التي انطلق منها ابن المعتز. ولو كانوا نظروا إلى
الأساس التوازني في الشعر الجاهلي، وهو التسجيّع، لعلموا الفرق ما بين صنعة
القدماء وصنعة المحدثين، ولما وجدوا غضاضةً في أن يكون للقدماء بديعهم
وللمحدثين بديعهم، مع امتداد هذا في ذاك، وذاك في هذا، ولمّا لم ينتبهوا لذلك
عزّ عليهم أن يستبدّ المحدثون بهذه المزية.

نورد هنا صورة من السجل الذي دار بين أنصار أبي تمام وأنصار
البحثري. قال صاحب أبي تمام: فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه
أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر حتى قيل: مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام، وسلك
الناس نهجه، واقتفوا أثره. وهذه فضيلة عري عن مثلها البحثري.

قال صاحب البحثري: ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتُم،
ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مُسلم [بن الوليد]،
واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوف،
وعلى أن مُسلماً أيضاً غير مبتدع لهذا المذهب ولا هو أول فيه، ولكنه رأى هذه
الأنواع التي وقع عليها اسم البديع، وهي: الاستعارة والطباق والتجنيس
منثورة متفرقة في أشعار المتقدمين فقصدّها وأكثر في شعره منها².

¹ — البديع 1.

² — الموازنة 14.

ثم يُوردُ كلامَ قاسم بن مَهروية مؤيداً به رأي ابنِ المُعْتز قال قاسم: " أولُ من أفسدَ الشعرَ مُسلمُ بن الوليد، ثم تبعه أبو تمام، واستحسنَ مذهبه، وأحبُّ أن يجعلَ كلَّ بيتٍ من شعره غيرَ خالٍ من بعضِ هذه الأصناف، فسلكَ طريقاً وغراً، واستكره الألفاظَ والمعاني، ففسدَ شعره"¹.

ينبغي أن نشير، بعدَ هذا، إلى أن الانتقالَ من الحديثِ عن "البديع" - وقد تواترَ عندهم أنه يضمُّ الاستعارةَ والطباقَ والتجنيسَ - إلى الحديثِ عن كلِّ صورةٍ من هذه الصورِ الثلاثِ مُنفردةً يشكلُ مزجاً كبيراً، فالذي يُميزُ مذهبَ أبي تمام هو، في المقامِ الأولِ، تفاعلُ هذه الصورِ، كما سنرى حينَ الحديثِ عن الاتجاهِ التفاعلي. ولستُ أشكُّ في أن القدماءَ كانوا يحسونَ بهذه الحقيقة، حينَ تحدثوا عن الاتجاهِ الجديد، وإنما أخطأ الطريقَ من تصدَّى للدراسةِ التجزئيةِ في ظلِ الخصومة.

والقولُ بالتفاعلِ يحلُّ أحدَ أهمِ الإشكالاتِ التي يثيرها تفسيرُ هيمنةِ التوازناتِ عند اتجاهين شعريين مختلفين، اتجاهِ شعبي بسيطِ الثقافة، واتجاهِ غني الثقافةِ الشعرية والفكرية: الفرقُ بين كثافةِ الموازناتِ عند أبي تمام والخنساء مثلاً.

فتراكم الخنساء يكادُ يكون صوتياً تناغمياً خالصاً، أما تراكمُ أبي تمام فإنه داخل في تفاعلٍ قوي، وفي تراكمٍ مع المقوماتِ الشعريةِ الدلاليةِ والتركيبيةِ، ولذلك لم تُعتبرِ الخنساءُ من مؤسسي البديع. وإن اعترفَ لها بالاعتدالِ في الموازناتِ الصوتية²

ولم يخرج الدارسون المحدثون عن هذا التقسيم الذي شرعه القدماءُ بين

¹ - الموازنة 17-18.

² - كما لم يعتبروا امرأ القيس من روادِ مذهب البديع برغم استعارته وتشبيهاته المأثورة.

زمن الطبع وزمن الصنعة أو البديع. وإن كان من بينهم من انتقد النظرة الكمية عند القدماء¹.

ثم إنهم حاولوا تفسير الظاهرة تفسيراً تاريخياً وحضارياً شاملاً، فمنهم من ربط الصناعة التوازنية والبديعية عموماً، في العصر العباسي، بحياة الترف، كما هو الشأن في كتاب "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"² لشوقي ضيف. وهذا التفسير متأثر بنظرة البلاغة المدرسية الكلاسيكية إلى البديع، حيث اعتبر حلية زائدة على وضوح الدلالة وموافقة الكلام لمقتضى الحال. ومنهم من اعتبرها مظهراً لهيمنة الزخرف في هذا العصر، وهذا رأي الدكتور عبد الله الطيب³، هذا الرأي ينسجم مع ما ذهب إليه ياكبسون والشكلانيون الروس عموماً في شأن هيمنة قيمة فنية في عصر من العصور، وبسط نفوذها على مظاهر التعبير الأخرى فـ "في فن عصر النهضة، كانت الفنون البصرية، بداهة، تمثل المهيمنة أي جماع المعايير الجمالية للحقبة، فكل الفنون الأخرى كانت موجهة نحو الفنون البصرية، كما كانت ترتب في سلم القيم حسب قربها أو بعدها من هذه الأخيرة، أما في الفن الرومانتيكي، فإن القيم العليا، خلافاً لذلك، قد أسندت إلى الموسيقى، وهكذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتجه صوب الموسيقى. لقد أصبح منظماً بطريقة موسيقية، كما حاكى نبرة ميلوديا الموسيقى. إن هذا الانتظام حول مهيمنة كانت، في الواقع، خارجة عن جوهر الأثر الشعري ذاته، كان يؤثر على بنية القصيدة فيما يتعلق بنسيجها الصوتي، وبنيتها التركيبية

¹ — مثل الدكتور عبد الله الطيب الذي نلتقي في هذا الفصل مع كثير من ملاحظاته القيمة القائمة على تنوع سليم للشعر العربي، ونختلف معه في تقسيم الظواهر وتفسيرها. (المرشد. الجزء 2).

² — الفن ومذاهبه 170 وما بعدها.

³ — المرشد 601/2.

syntaxique ومجازها، يُغير المعايير الوزنية والفقراتية strophique للقصيدة، كما يُغير تركيبها. أما في الجمالية الواقعية فتكون المهيمنة موجودة في الفن اللفظي، مما ينتج عنه تغير في سلمية القيم الشعرية¹.

إن اعتبار القيمة المهيمنة مسألة حيوية، غير أنها لا يمكن أن تكون مركباً سهلاً وطريقاً للتحلل من البحث الدقيق على الخصوصيات الفردية وصراعتها البناء مع القيم العامة المهيمنة على الحقبة المدروسة، وإلا كيف نُفسّر عدم سير بعض شعراء العصر العباسي، عصر "الرقّة" والزُخرف، في طريق البديع عامة والموازنات خاصة؟ كيف يُفسّر سير شعراء آخرين في هذا الطريق قبل العصر العباسي؛ إذ بلغ تراكم الموازنات عند بعضهم ما لم يبلغه عند أغلب شعراء العصر العباسي المعروفين بالبديع.

من هنا نعتقد أن التقسيم، إذا كان ممكناً، لا ينبغي أن يتوجه مباشرة إلى العصور، بل ينبغي أن يأخذ عوامل كثيرة بعين الاعتبار؛ منها ما يرتبط بعصر بعينه، ومنها ما يتجاوز العصور، إذ ارتباطه أساساً، بالشاعر أو المُتلقي، كما سنلاحظ في الاتجاه الذي ندعوه تراكمياً.

اعتماداً على مؤشرات عديدة، نقترح تقسيم الاتجاهات التوازنية في الشعر العربي إلى ثلاثة اتجاهات. منها ما يطبع عصر بعينه، برغم امتداده في غيره، ومنها ما ينتظم عصوراً مختلفة، وما يتصل بطائفة من الشعراء، أو يطبع موضوعاً من الموضوعات.

¹ — نظرية المنهج الشكلي 82. ونقلنا هذا الكلام على طوله لشدة تماسكه وطرحه قضية لا يمكن بتر جانب منها وهو بعد، داخل في جوهر حديثنا في هذا الفصل.

وهذه الاتجاهات هي:

- 1) اتجاه التكامل، أو اتجاه القدماء.
- 2) اتجاه التراكم، أو الاتجاه الشعبي.
- 3) اتجاه التفاعل، أو الاتجاه البديعي.

ولكل من هذه الاتجاهات مستويات متفاوتة، فالمستوى التكاملي يبتدئ من النصوص التي لا تكاد بنيتها التوازنية تلاحظ، ولا تستخرج إلا بالفحص والتحليل البلاغي، ويمتد حتى يتناغم التوازن ويتكامل مع المكونات الدلالية الشعرية، أما إذا اختل التوازن لصالح الأصوات فسندخل مباشرة في اتجاه التراكم الذي يمتد إلى حدود نفي العنصر الدلالي أو التقليل من شأنه إلى أقصى حد. أما الاتجاه الثالث فليس يقوم على التكامل أو تغليب المكون الصوتي، بل على تراكب المكونات الصوتية والدلالية، مع تقوية جانب الدلالة في التوازن.

1 - اتجاه التكامل

يمثل هذا الاتجاه حالة تكامل الموازنات الصوتية مع الوسائل الشعرية الأخرى، خاصة التشبيه والاستعارة اللذين اعتبرا مقياسين أساسيين في تقويم الشعر القديم. وهذا الاتجاه هو الغالب في الشعر العربي القديم الميال إلى الوضوح والإبلاغ ونبذ كل مظاهر التكلف والتصنع التي من شأنها أن تعوق الوظيفة الإبداعية.

لذلك اشترط البلاغيون الكلاسيكيون أن تكون التوازنات قليلة، كما في شعر الجاهلين، أو مموهة كما في شعر "المطبوعين" من المتأخرين مثل البحتري.

فالإتجاه التكاملي هو الإتجاه الكلاسيكي الرسمي الذي يُمثله الشعر النموزج؛ شعر المعلقات والنقائض وعيون المراثي الجاهلية والإسلامية.

لابد للدارس أن يأخذ بعين الاعتبار - حال عرضه لموقف البلاغيين من الموازنات، ونعتهم بعض الشعراء بالطبع وبعضهم بالتصنع - عدم ملاحظتهم ملاحظة عملية لفاعلية الموازنات السجعية، وهي إحدى أهم البنيات التوازنية في الإتجاه التكاملي. على أن هناك إشارات وعبارات غامضة وأحكاماً غير مفسرة تشير إلى إحساسهم بهذه المزية التوازنية.

وخلص القول إن الموازنات الصوتية في الإتجاه التكاملي ذات وظيفة سمعية تناغمية أساساً، وهذه خاصية يشترك فيها مع الإتجاه التراكمي، ويختلفان فيها، معاً، مع الإتجاه التفاعلي.

يزكي ما نذهبُ إليه أن "اشتقاقات" الاتجاه التكاملي و"ترديداته" ضعيفةُ الاختلافِ الدلالي حتى لتبدو مجردَ وسيلةٍ لتقوية التناغم، وبوسعنا أن نتخذَ شعرَ النابغةِ الذبياني نموذجاً لأدنى مستويات ظهورِ التوازن في الشعر الجاهلي وفي الاتجاه التكاملي عموماً¹. فالترديدُ والاشتقاق، وهما من السمات البارزة في الشعر الجاهلي ينزلان في بعض قصائده إلى مستوى الصفر، كما في قصيدته العينية².

عَفَا ذُو حُسَىٰ مَنْ فَرَّتَنِي فَالْفَوَارِعُ فَجَنَّبَا أَرِيكَ، فَالتَّلَاعُ الدَّوَافِعُ

ويرتفعان في بعضها حتى يغطيا خمس الأبيات، كما في المعلقة³.

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعِلَاءِ فَالسُّنْدُ أَقْوَتُ، وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَمَدِ

وقد ورداً في دُفْعَتَيْنِ كبيرتين: في الأبيات (24،25،26،27)، و(32،34،35)، وفي أربعة أبيات مفردة، اثنان منها متقاربان (6،8،11،40).

وليس في شعر النابغة إلحاحٌ على الترصيع الصرفي أو التركيبي. ونقول "إلحاح" احتياطاً — لما يكون قد فاتنا في هذه القراءة غير المستقصية، وإلا فهو نادر في بعض القصائد.

إن غيابَ الترصيع الملحوظِ من النوع المذكور، وندرةَ الترديد والاشتقاقِ إلى الحدِّ الذي رأيناهُ يثيرُ التساؤلَ عن دورِ التوازن ونوعه في هذا الشعر.

¹ — يمكن أن يقارن شعره من هذا الجانب بشعر كثير في العصر الإسلامي، فهو يكادُ يخلو من الموازنات الملحوظة.

² — ديوان النابغة 30.

³ — نفسه 14.

الذي لاشك فيه أن لشعر النابغة مزايا توازنية، ولو خَلِيَ منها لَبْقَى مُجَرَّد أوزانٍ رَتِيبَةٍ. ولكن هذه المزايا خفيةٌ غيرُ ملحوظة، لأنها بسيطة (غير مركبة).

يعتمدُ النابغةُ في توازن شعره على عاملين أساسيين، أظهرهما وأقواهما التوازنُ السجعيُّ التجنيسيُّ والترصيعيُّ معاً؛ وثانيهما التقسيمُ المختلفُ الذي لا يعتمدُ تكرارَ بنياتٍ نحويةٍ ضروريةً.

من الأبياتِ التي تُظهرُ المزيّتين: التسجيعَ والترصيعَ البسيطَ، قوله في وصف الثور الوحشي:

10. مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ، مُوشِيٌ أَكَارِعُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ، كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفُودِ
و ش و ر ش ر و ص ر س ص ر

يلاحظ أثرُ الموقعِ في توازنِ الكلمتين من بُروز الواو مثلاً في أولِ "وحش" و "وجرة". كما ينبغي ملاحظة المضارعة بين (ص،س،ش) وبين (ر،ل).

12. فارتاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ قَبَاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوَامِتِ، مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدَ
13. فَبَثْنُ عَلَيْهِ، وَاسْتَمَرَّ بِهِ، صُمُعَ الْكُعُوبِ، بَرِيئَاتٍ مِنَ الْخَرَدِ

ومع استمرارِ أصواتِ الصَّيْقَرِ في طبع جرسِ الأبياتِ فإنَّ أصواتاً أخرى صارت تلعبُ دوراً بارزاً خاصةً الهاءُ في البيتِ (13) لموقعها في آخر القرينتين الأوليين. كما لعبَ الكسرُ دوراً في توحيد قوافي أغلبِ القرائنِ في البيتين، وهو أقلُّ ما يمكن تحقيقه للقافية إذا اختلفت صوامتها. ويبدو أن شعر النابغة هو شعر سرديٌ يسيرُ خطياً؛ قليلُ الرجوع. ففي المُعلقة من ظواهر هذا النزوع قصةُ الثورِ والوحشي، وقصةُ زرقاءِ اليمامة، وقصةُ سليمان "إذ قالَ الإلهُ له: قُمْ فِي الْبَرِيَةِ فَاحْدُثْهَا عَنِ الْفَنَدِ، وَخَيَّسَ الْجِنَّ، إِنِّي قَدْ أَذْنْتُ لَهُمْ، يَبْنُونَ

تدمر..الخ" ثم قصة خوف الشاعر. إنها قصيدة مليئة بالأحداث.

هذه الملاحظة البارزة في شعر النابغة وفي بعض قصائده، خاصة مثل المعلقة يمكن أن تعمم بشكل أخف ومختلف على الشعر الجاهلي، إذا استثنينا شعر التأبين الذي يراكم صفات المراثي، هذا الشعر الذي سيكون رصيذاً مهماً ونموذجاً تراكمياً يحتذى في العصور اللاحقة عند شعراء المدح. إن شعر التأبين والمدح، كما سنرى، هو الشعر المناسب للتراكم التوازني.

إن الشاعر القديم الجاهلي كان يحيا اللغة ويحس منها بما لا نحس، بل بما أحس به النقاد القدماء ولم يستطيعوا إقامة حجة عليه أو تفسيره تفسيراً ملموساً. وقد مضت أمثلة من هذه الصنعة الخفية في الباب الأول من هذه الدراسة¹. ونقف هنا وقفة عامة مع نصين من نصوص علق عليهما ناقد قديم من أشهر النقاد العرب، وهو قدامة بن جعفر. لقد وجد قدامة أن هناك سمة لفظية للشعر لم تدخل عنده لا في باب المجانس و"المطابق" ولا في باب الترصيع، وهي "أن يكون سمحاً سهل مخرج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. مثل أشعار يوجد فيها ذلك وإن خلت من سائر النعوت للشعر، منها أبيات للحادرة النيباني²، وهي:

- | | |
|---|---|
| 1. وَتَصَدَّقْتُ حَتَّى اسْتَبْنَيْتُكَ بِوَاضِحٍ | صَلَّتْ كَمُنْتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَثْلَعِ |
| 2. وَبِمَقْلَتِي حَوْرَاءَ تَحْسَبُ طَرْفَهَا | وَسَنَانَ خُرَّةٍ مُسْتَهْلٍ الْمَذْمَعِ |
| 3. وَإِذَا تُنَازَعُكَ الْحَدِيثُ رَأَيْتَهَا | حَسَنًا تَبْسُطُهَا لِذِيذِ الْمَكْرَعِ |
| 4. كَغَرِيضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا | بِنَزِيلِ أَسْجَرٍ طَيِّبِ الْمُسْتَتَقِ |

¹ أحيل هنا على بنية الترصيع السجعي في معلقة امرئ القيس في كتابنا: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر.

² — شاعر جاهلي. (حاشية نقد الشعر 28).

5. لَعَبَ السُّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَاوَهُ غَلَا تَقَطَّعَ فِي أَصُولِ الْخِرْوَعِ
6. فَسُمِّيَ وَيْحَكَ هَلْ عَلِمْتَ بِفَتِيَّةٍ عَادَيْتُ لَذَّتَهُمْ بِأَذْكَنَ مُتْرَعِ
7. بَكَرُوا عَلَيَّ بِسُخْرَةٍ فَصَبَحَتْهُمْ مِنْ عَاتِقِ كَسَدِ الذَّبِيحِ مُشَعَّشِعِ

إن قدامة وإن لم يحدد سرُّ شاعرية هذه الأبيات، والتي ستأتي بعدها، قد وجهنا نحو اللفظ. ومن وصفه للفظ بالسماحة وسهولة المخرج، ومن النظر إلى البناء النظري، عامة، لكتاب نقد الشعر نجزم بأن المقصود باللفظ هو البناء الصوتي.

فهل صحيح أن هذه الأبيات قائمة على مزايا صوتية مما لا يمكن وصفه وصفا علمياً، دقيقاً، وتصنيفه ضمن مزايا الشعر؟

نعتقد أن الأمر بخلاف ذلك، ففي المقطوعة مجموعة من السمات الصوتية القابلة للوصف، منها:

1) التجنيس السجعي:

هذه ظاهرة بارزة من البيت الأول الذي تكررت فيه التاء ثماني مرات متجاوزة بذلك أضعاف حصّة تردّها العادي في اللغة. يقويها وقوعها حيناً في مواقع عروضية خاصة، وتتردد أصوات أخرى خلالها مثل الصاد، مما يجعل الصوتين معا يكونان وحدة متجاوبة مع غيرها.

ثم نلاحظ، بالإضافة إلى ذلك، وقوع المخالفة في آخر البيت بحلول بنية مغايرة تعتمد على تكرار اللام أساساً. نحاول إبراز بعض هذه الخصائص بالكتابة التوازنية التالية:

وتصدقت | حتى استبت | لك بواضح | صلت | كمنتصب | الغزال | الأتلح
متفاعلن | مستعلن

ت ص ت ت س ت ت - ن ص ت ن ت ص ب ل. ل. ت ل

لن يُخطئ القارئ التجاوب بين "تصدقت" و"استبتك" لما هنالك من مضارعة بين القاف والكاف، يبرزهما المحيط المتكون من التوازن النحوي، ومن وجود وحدتين صوتيتين متماثلتين (ت ت). كما لن تخطئ تجاوب "صلت" مع "واضح" بالقافية والمضارعة التقطعية، ومع "منتصب" بالاشتراك في التاء والصاد.

إن عدم اعتبار القدماء لهذا المستوى من التوازن القائم على المضارعة والمقاربة واكتفاءهم بالمستويات المركبة جعلهم يعتبرون أغلب الشعر القديم شعراً مطبوعاً لا يرد فيه التوازن الصوتي إلا لِمَأمًا، والواقع أنه يكون لِحمتَه وأرضيته.

ثم نلاحظ أن الشاعر يقدم الحاء في البيت الثاني في ثلاثة مواقع متناظرة: حوراء، تحب، حرة. والميم في ثلاثة مثلها: بمقلتي، مستهل المدمع، والسين: تحسب، وسان، مستهل. والراء: حوراء، طرفها، حرة.

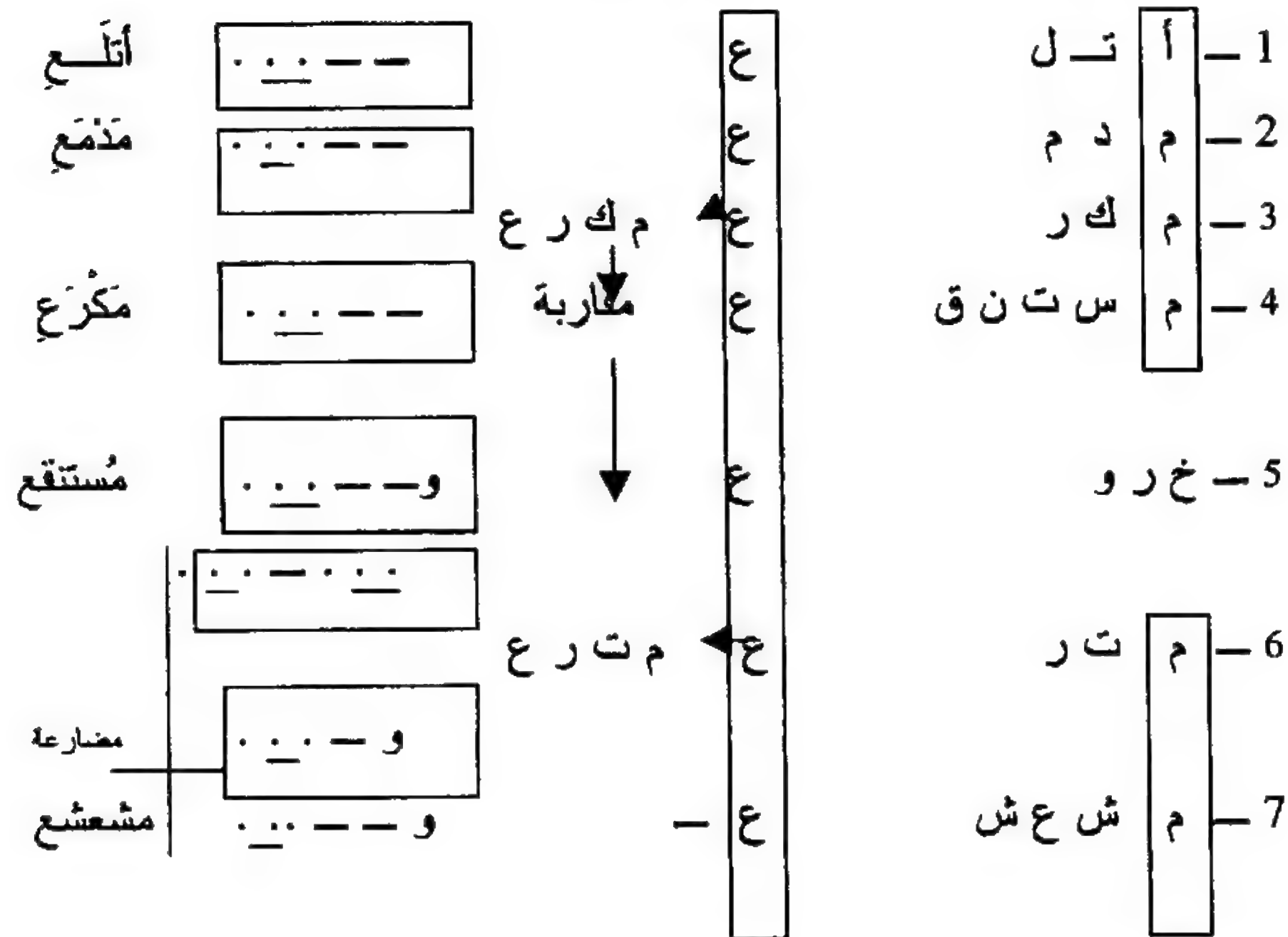
ودون تتبع الأبيات، كل على حدة، على نحو ما فعلنا بالبيت الأول والثاني — فبوسع القارئ أن يلحظ الأمر بنفسه — نشير إلى هيمنة بعض الأصوات بعدها ومواقعها، خاصة السين والصاد وهما متضارعان.

2) ترصيع المضارعة:

إن أهم بنية ترصيعية مؤثرة للانتباه، في هذه المقطوعة هي التي تكررت في الموقع التوازني الأقوى في البيت، أي في القافية، وهي بنية مدعمة بتوازن

تجنيسي:

البنية الترصيعية والتجنيسية لألفاظ القافية:



وهناك مضارعات ترصيعية قائمة على توازن غير تام بين التراكيب مثل:

كغريض سارية أدرته الصبا
بنزيل أسحر طيب المستنقع

يقوي هذا التوازن تماثل الصيغتين في أول الشطرين.

ك. غريض

ب. نزيل

← فَعِيل

على أن هذه التوازنات قليلة في غير القافية التي احتوت نوعاً من توازن، داخل الكلمة، بارز في "مشعشع" وخفي نسبياً في "مدمع"¹. والشعراء القدماء كثيراً ما عمدوا إلى كلمات طويلة فخمة متجاوبة الأطراف في القافية. إنني لا أشك في الدور الذي تلعبه هذه التقفية الغنية صوتياً، كما لا أشك في أن للبحر (الكامل) دوراً في إبراز ما في الأبيات من توازنات صوتية، وذلك بفضل تقطيعه المتوازن.

وتمثل الأبيات السابقة مستوى أدنى من التوازن، وشبيهة بها المثال الرابع الذي أورده في هذا الصدد. ويتعلق الأمر بالأبيات المشهورة²:

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على دهم المهارى رجالنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطي الأباطح

إن النظرة المتعجلة لا تكاد تكتشف شيئاً من البنية التوازنية لهذه الأبيات. وهي بنية أحسنها القدماء ولم يمسكوا بعناصرها³. ونعتقد أنها كامنة في التجنيس

¹ - نوه الخليل بهذا النوع من التوازن في كتاب العين : 60/1.

² - نقد الشعر 35.

³ - قال الجرجاني: "أثتوا عليها من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدمائية، قالوا: كأنها الماء جريانا، والهواء لطفا والرياض حسنا، وكأنها النسيم وكأنها الرحيق، مزاجها النسيم، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الأبصار ووشي اليمن منشورا على أذرع التجار. (أسرار البلاغة 16). ويرى الجرجاني أن حسنها لا يرجع إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد" (نفسه). -

السجعي والترصيع التقطيعي والصرفي أيضا في القافية، ونستعرض الأبيات واحداً واحداً.

في البيت الأول تكرار الميم في الموقع الأول، مدعمة بالنون في أغلب الحالات، وضمن تج - الاشتقاق في حالتين:

مِن

مِنِي

مَسَّح

مَنْ

مَاسِاح

أضف إلى ذلك ورودها في أول البيت مع اللام وهما متضارعان، ويمكن القول بأن هذا التجنيس السجعي المقصود فيه تكرار الميم في أول خمس وحدات معجمية قد ركب تجنيسين لفظيين (من، مني، من) و (مسح، ماسح) وكون قاسماً مشتركاً بينهما.

في البيت الثاني تجاوب بين الهاءين في "دهم" و "المماري" تبرزه المجاورة والسكون والمد، مثل ذلك بين "الغادي" و "الذي" فالمضارعة بين "د" و "ذ" قد قويت بالمد والموقع والمجاورة، هذا إلى تكرار الدال مرتين في الشطر الأول، في حين لم يرد ولو مرة في البيت الأول، وقد مهد لهذا التجنيس بالظاء في "ينظر".

وأبرز تجنيس سجعي في البيت الثالث بين "المطي" و "الأباطح"، حيث تكررت الطاء في لفظين متجاورين، والحال أنها أقل أصوات اللغة تردداً، ومهد لهذه المجاورة ورودها في الشطر الأول.

= نظر رأي ابن قتيبة في الشعر والشعراء 14/1.

أما فيما يتعلق بالترصيع فنشير أولاً إلى الدور الذي لعبه المدُّ بالألف خاصة في إطلاق الطاقة الإنشادية للبحر الطويل الذي يلائم تقطيعه هذا النوع من المدِّ، خاصة في القافية.

إن قافية الأبيات قائمة على ترصيع صرفي يقويها:

مـ	ا	سـ	ـ	ح	و
ر	ا	نـ	ـ	ح	و
لـ	ا	ط	ـ	ح	و

كما بنيت مطالع الأبيات على ترصيع تقطيعي:

ولما وشدت أخذنا
فعولن فعولن فعولن

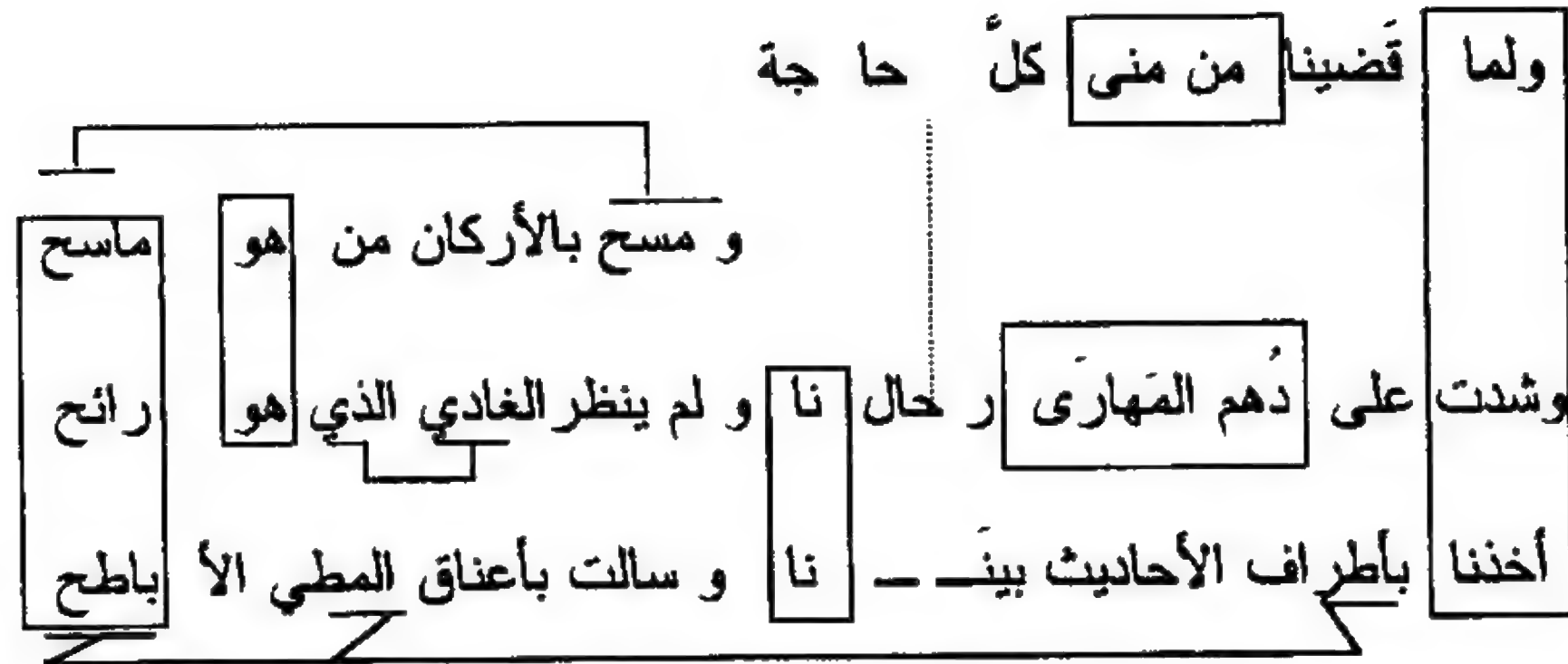
بالإضافة إلى هذا التوازن التقطيعي العمودي تتجاوب "ولما" تقطيعاً مع "قضيـنا"، كما تتجاوب معها بالمدُّ بالألف. وتتجاوب "قضيـنا" مع "أخذنا" من زاوية التقطيع وزاوية المدِّ.

ولما قضيـنا أخذنا

يقرب الارتباط الدلالي بين "قضيـنا" و"أخذنا" رغم تباعدهما المكاني.

ويبدو أن التركيب الدلالي لشطري البيتين: الأول والثاني، قد جعل بنيتهما متشابهتين. فالشطر الثاني تابع للأول ومكمل له دلالياً. والأمر بخلاف ذلك في البيت الثالث، إذ اقتضت اللعبة الفنية قلب الأمر، وجعل الثاني أولاً والأول ثانياً. فالأحاديث لم تتبادل إلا على ظهر المطي وهي تقطع الأباطح، نمثل ما بين البيتين الأولين من توازن، أكثره مضارعةً ومقاربةً، بالكتابة التوازنية

التالية:



بعد هذا التشخيص الفضائي الذي رصد المتحقق عيانا يمكن كتابة الأبيات مرة أخرى باعتبار فاعلية المواقع النحوية حيث تبرز حالات الحذف والتقديم والتأخير وغير ذلك من الإجراءات التي يستشعرها القارئ برغم غيابها:

- | | | |
|---------------------------|---------------|----------------------|
| 1. و | لما قضينا من | منى كل حاجة |
| 2. و | [...] مسح بـ | الأركان من هو ماسح |
| 3. و | [...] شدت على | دهم المهارى رحالنا |
| 4. و | [...] لم ينظر | الغادي الذي هو رائح |
| 5. و | [...] سألت بـ | بأعناق المطي الأباطح |
| 6. {بعد ذلك كله} أخذنا بـ | | أطراف الأحاديث بيننا |

إن اختفاء حرف الجر في سطح الشطر (4) لا يلغي احتمالَ حضوره في البنية العميقة للجملة، فأحدُ تأويلاتها الممكنة هو:

و [...] ينظر الغادي إلى الذي هو رائحُ.

وفيما قدمناه ما يكفي لإبراز البنية النحوية العلائقية للأبيات، وهي بنية تتستر وراء عدم إلحاح الشاعر على تسجيل المقاطع وتجنيس المواقع النحوية وإجراء تحويلات على أساس مشترك. وهذا ما جعل هذه الأبيات تمثل، في نظر القدماء الشعر الصافي المطبوع الذي يتذوق ولا يفسر. وإذا كان فيما قدمناه استئناف لهذا الحكم فنعتقد أنه يمس الشعر القديم — الجاهلي خاصة — الذي وُصف بأنه شعر طبع، وأن البديع فيه ظاهرة عابرة. فالذي نذهب إليه هو أنه ظاهرة مهمة، وبانية لذلك الشعر، ولكنها ظاهرة بسيطة لا يستطيع من بُهر بصره بالصنعة المركبة صوتياً (كما هو الحال عند اتجاه التراكم التعويضي)، أو صوتياً ودالياً (كما هو الشأن عند الاتجاه التفاعلي) أن يكتشفها بسهولة. هذه الصنعة تمثل المستوى المناسب للشعر المعتمد على الإنشاد مع الحرص على أداء وظيفة لغوية تواصلية بل خطابية.

وهي أيضاً المستوى المناسب لشعر يحرص أصحابه على أن يحققوا له توازناً بين المقومات التوازنية والمقومات الدلالية المختلفة خاصة التشبيه والاستعارة اللذين حظيا بمكانة عالية في تقويم الشعر والشاعر القديم.

لنعد الآن إلى بقية أمثلة قديمة فيما يتعلق بسهولة اللفظ وسماحيته، لنجد من بينها أبياتاً ظاهرة التجنيس والاشتقاق، منها قول محمد بن عبد الله السلماني¹:

ألا ربُّما هاجت لك الشوق عرصة	بمران تمرّيها الرياح الزعازع
بها رسم أطلال وجثم خواشيع	عليهن تبكي الهاتفات السّواجع
وبيض تهادى في الرباط كأنها	مها ربوة طابت لهنّ المرائع

¹ — نقد الشعر 30.

ومن ذلك أيضاً قولُ جُبَيْهَاءَ الأشْجَعِي:

أَمِنَ الْجَمِيعَ بِذِي الْيَقَاعِ رُبُوعٌ رَاعَتْ فَوَائِكَ وَالرُّبُوعُ تَرُوعُ

غيرَ أن هذا البيتَ والأبياتَ الواردةَ قبله تعدُّ استثناءً في الشعر الذي وردت فيه.

ويبدو أن قدامةً لم يرَ إدخالَ الشعرِ المُجَنَسِ تسجيلاً أو ترديداً في حيزِ "المجانس والمطابق" لدُخُولِ الأخيرين في بابِ ائتلاف اللفظ والمعنى، والجانب المعنوي خفي في التريديد والسَّجْع. وهما كثيران في الشعر القديم خاصة عند زهير في معلقته. أمّا الاشتقاق والتريديد كَتَقْنِيَّةٍ بانيةٍ فإنما هيَمنَا في الأراجيز، وسنعرض لهما.

لقد عدَّ القدماء "من فضلِ صنعةِ الحُطِيبَةِ حسنُ نسقهِ الكلامَ بعضَه على بعض" ¹ في الأبيات التالية:

- | | |
|---|--|
| 1. فَلَا وَأَبِيكَ مَا ظَلَمْتُ قُرَيْعَ | بَانَ يَبْتَنُوا الْمَكَارِمَ حَيْثُ شَاؤُوا |
| 2. وَلَا وَأَبِيكَ مَا ظَلَمْتُ قُرَيْعَ | وَلَا بَرَمُوا بِذَلِكَ وَلَا أَسَاءُوا |
| 3. بَعَثَرَةَ جَارِهِمْ أَنْ يُنْعَشُوا | فَيَغْبُرَ حَوْلَهُ نَعَمٌ وَشَاءُ |
| 4. فَيَبْنِي مَجْدَهَا وَيَقِيمَ فِيهَا | وَيَمْشِي إِنْ أَرَادَ لَهُ الْمَشَاءُ |
| 5. وَإِنْ الْجَارَ مِثْلُ الضَّيْفِ يَغْدُو | لَوْجَهَتِهِ وَإِنْ طَالَ الثَّوَاءُ |

¹ — العمدة 129/1 والأبيات من قصيدة في ديوان الحطيبنة 55.

6. وَإِنِّي قَدْ عَلَّقْتُ بِحَبْلِ قَوْمٍ أَعَانَهُمْ عَلَى الْحَسَبِ الثَّرَاءُ

والواقع أن هناك مزايا توازنية لا يمكن غض الطرف عنها:

يلاحظ أولاً تطابق الشطرين الأولين من البيتين (1. 2) وتضارع العَجْزَيْنِ،
لما بين "بأن يبنوا" و "ولا يرموا" من توازن تقطيعي، ومقاربة تجنيسية
(ب.ن.ر.ل.م) كما أن هناك مضارعة بين "شاءوا" و "أساءوا".

وهناك تجنيس سجعي في البيت الثالث:

بعثرة جارهم أن يُنعشوها فيغبر حوله نعم وشاء
ع ث ر ر ع ش ر

وفي صدر الرابع ترصيع:

فَيَبْنِي مَجْدَهُم، وَيَقِيمَ فِيهِم.

وفي عجزه اشتقاق:

وَيَمْشِي إِنْ أَرِيدَ لَهُ الْمَشَاءُ.

ويقوم البيت الخامس على تقسيم زهيري غير مسجوع:

وإن الجار، مثل الضيف، يغدو// لوجهته، وإن طال الثواء.

وفي البيت السادس تجنيس سجعي بترديد القاف في الصدر، والعين في العجز:

وإني قد علقت بحبل قوم أعانهم على الحسب الثراء
ق.ع. ق ق ق ع ع

يُضافُ إلى كل ذلك تقويةُ القافية صوتياً بمضارعة (ش.س.ث) في الألفاظ القافية، وتماثل الصيغ الصرفية فيها بين "الثواء"، و"تماثل التجنيسي بين "شاء" و"شاءوا".

ومع كل ما تقدمَ فليس يخفى أن هذه الصناعةَ التوازنية تبدو خفية أمام المعاني المجازية والتقابلات التي شُحن بها هذا النص، برغم محاولة الشاعر إخراجها مخرجاً بسيطاً خفياً غير لافت للنظر.

من الدارسين المُحدثين الذين انتبهوا إلى خاصية البساطة في البنية التوازنية للشعر القديم (التكاملي) نجيبُ البهيتي. إن أولى الخصائص الفنية للشعر الجاهلي في نظره، هي "ملابسةُ الطبع للصنعة ملابسةً تمويهها وتخفيها، وتغرقها فيما يشبه الإلهام الشعري، حتى لتغفل عنها العينُ البصيرة، وحتى ليجد الناظرُ في الشعر نفسه أمام فيض غامرٍ من الإحساس بجمال الشعر، دون تنبُّه إلى الوجوه المُسببة لهذا الإحساس¹.

ويضرب مثلاً لذلك الأبيات الأولى من قصيدة للحارث بن حلزة:

- | | |
|--|---|
| 1. لمن الدَّيَّارُ عَقُونِ بِالْحُبْسِ | آيَاتُهَا كَمَهَارِقِ الْفُرسِ |
| 2. لَا شَيْءَ فِيهَا غَيْرُ أَسْوَرَةٍ | سُفْعِ الْخُدُودِ يُلْحَنُ كَالشَّمْسِ |
| 3. أَوْ غَيْرُ أَثَارِ الْجِيَادِ بِأَغْـ | رَاضِ الْجِمَادِ وَآيَةِ الدَّغْسِ |
| 4. فَحَبَسْتُ فِيهَا الرِّكْبَ أَخْدُسُ فِي | كُلِّ الْأُمُورِ، وَكُنْتُ ذَا حَدْسِ |
| 5. حَتَّى إِذَا التَّفْعُ الظُّبَاءُ بِأَطْـ | رَافِ الظَّلَالِ وَقَلْنُ فِي الْكُنْسِ |
| 6. وَيَتَسَنَّتْ مِمَّا قَدْ شُغِفْتُ بِهِ | مِنْهَا، وَلَا يُسْلِيكَ كَالْيَاسِ |
| 7. أَنْمِي إِلَى حَرْفٍ مُذَكَّرَةٍ | تَهْصُ الْحَصَا بِمَوَاقِعِ خُنْسِ |

¹ — تاريخ الشعر العربي: 60.

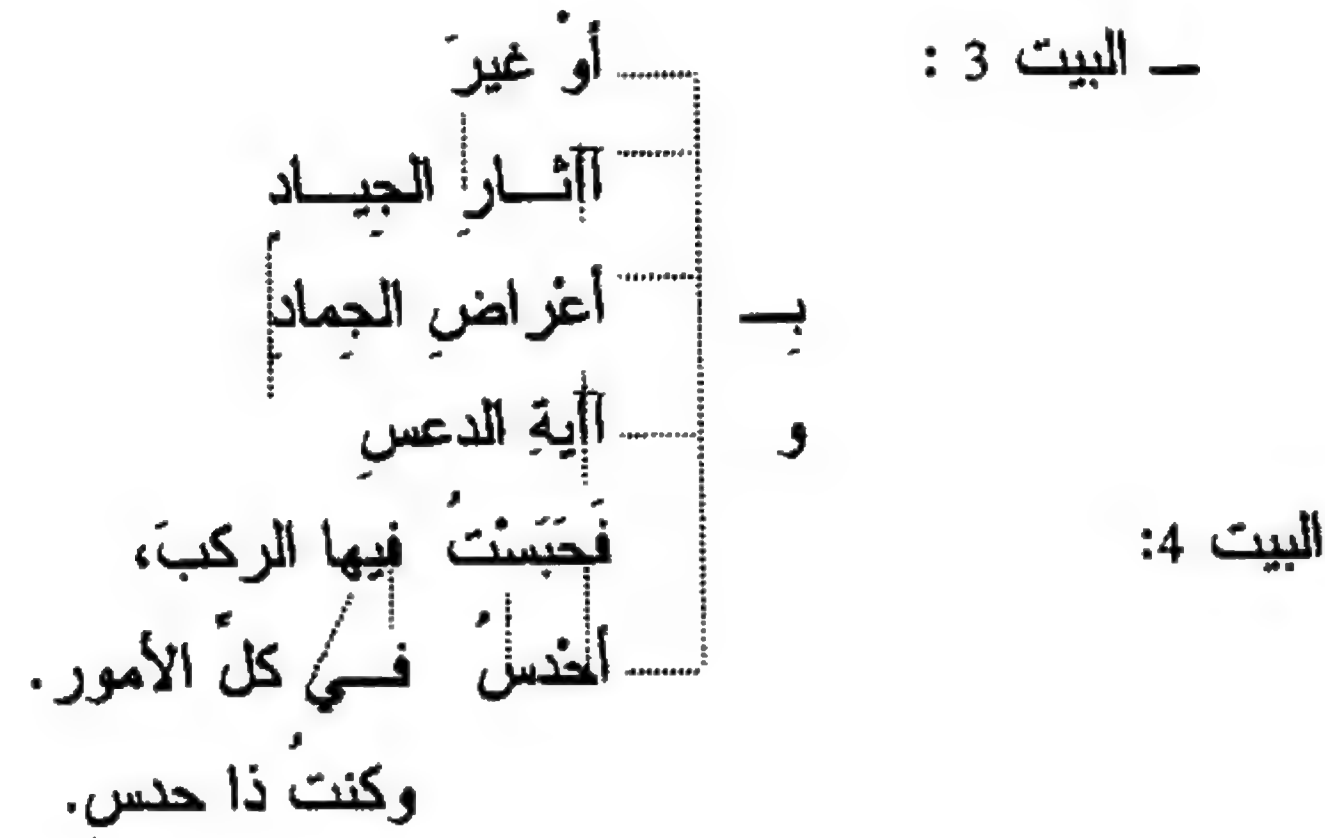
إن أول مظهر لهذه الصناعة الخفية يُسجله المؤلف ويحتفل به هو ما يتعلق بـ "موسيقى الألفاظ"، مما "اعتاد البلاغيون الوقوف عنده وما لم يعتادوا النظر فيه. فمن ذلك - يقول المؤلف - تردد حرف السين في القصيدة، تجذّه في القافية، كما تجذّه أو تجذّ الناء أو الصاد القريبة منه في قلب الأبيات، وهو موزع توزيعاً متناسباً... فإذا انتقلت إلى ثالث أبيات الافتتاحية وجدت نفسك تجاه نوع آخر من أنواع التصوير اللفظي الذي يقوم فيه الصوت دالاً على الصورة... ففيه تكثر حروف المدّ كلّها على الألف...¹ ويستمرّ المؤلف في بيان الصناعة التوازنية الترصيفية والتجنيسية باعتبارها سرّاً جمال هذه الأبيات، وهي مع ذلك لا تكاد تبين. فأقلت كثيراً منها من ملاحظة البلاغيين. بل إن الشعراء أنفسهم إنما أنتجوها في غمرة تجربة فنية غير واعية رائدها البحث عن الانسجام. يقول: "ولا أظنّ الحارث قد قصد إلى هذا كله ولكنه أثر التلازم الوثيق بين نفس الشاعر العبّري وموضوعه. واستغرق الحالة التي يصفها لجماع قلبه يترك أثراً غير شعوري في ألفاظه وتكييف موسيقاه"².

بهذه الملاحظات الذكية يضع نجيب البهيتي يده على أهمّ السمات التوازنية في الشعر القديم، الشعر الذي يكون التوازن أرضيته دون أن يزاحم الدلالة أو يتراكب معها تراكباً معقداً. فاهمّ خاصية ملحوظة في الأبيات هي التوازن التسجيبي يدعمه الاشتقاق. غير أن المؤلف لم ينتبه إلى أن يزور الأصوات التي أثارت انتباهه يرجع إلى أمرين أساسيين، وهما المواقع العروضية

¹ - تاريخ الشعر العربي 61.

² - نفسه.

والصرفية التي تحتلها من جهة، وتجاوزها - كمجموعات متضاربة - مستوى تردها العادي في اللغة عامة من جهة ثانية. وهذا أمر جلي لا يحتاج إلى بيان، والذي قد يحتاج إلى إيضاح هو ما في الأبيات من ترصيع خفي بين فصلات غير متناظرة المواقع النحوية، ولكنها مع ذلك متعادلة قدرًا من التعادل ومجنسة أو مسجوعة بما يكفي لإبراز توازنها حال الإنشاد. نكتفي بإبراز ذلك كتابةً في البيتين الثالث والرابع:



يمكن القول بأن هذه الصناعة تقف عند مستوى المضاربة وقلمًا تحرص على التماثل في المواقع النحوية أو في المادة التي تحتل تلك المواقع فهي لا تُؤلف إلا لتخالف.

وقد دأب القدماء على ربط البحتري باتجاه الطبع "التكامل"، والواقع أن الشاعر وعى الإمكانات التوازنية التي شغلها أبو تمام وبالغ فيها بعض الشعراء لدرجة جعلتها مبدلة فسلك طريق المزج بين مخالفة المعيار اللغوي، من جهة، ومخالفة المعيار الفني المتداول، من جهة ثانية:

يظهر ذلك في اعتماده عدة وسائل تمويهية، منها:

1) اعتمادُ فاعلية الغيابِ في الترصيع. إذ يُوازن بين العنصر الحاضر وعنصر غائب مكافئ له.

2) اعتمادُ التجنيس الموهم:

أ - إما بإيهام الانتماء إلى أصلٍ واحدٍ في الاشتقاق.

ب - أو إيهام التماثلِ يتلوه الاختلافُ.

إن اعتمادَ الإيهام يُبعدُ البُحتري عن الاتجاه السَّمعي الذي يعتمدُ التوازن السجعيَّ أساساً، غير أنه، هو الآخر، يستغلُّ الإمكانيات التوازنية السجعية استغلالاً كبيراً فيقع بذلك بين الاتجاهين.

وقد أبرزنا هذا المنحى من خلال تحليل عدة أبياتٍ من شعر البُحتري في الحديث عن المواقع النحوية¹، إذ اتضح لنا أن استخراجَ التوازن في شعره يحتاجُ إلى تأويلٍ وتقديرٍ، لاعتماده على الحذف، وتلافيه للتقابلات الموقعية المتوازنة توازناً ترصيعياً رتيباً كما هو الشأن مثلاً عند الخنساء في بعض شعرها.

¹ - في كتابنا البنية الصوتية في الشعر، الفصل الثاني.

2 - اتجاه التراكم البسيط

إن التراكم خاصية عامة، وشرط مشترك بين جميع الاتجاهات. غير أننا خصصنا به هذا الاتجاه لكونه أغلب عليه وأظهر فيه، وكأنه مزيته الوحيدة، حيث يتأخر فيه التفاعل الدلالي الصوتي إلى درجة ثانية أو ثالثة، ولا تلعب فيه البنية المجازية، في الغالب إلا دوراً ثانوياً. فما يرد فيه من صور مجازية لا يتجاوز الصور المستهلكة، المتداولة بين الشعراء.

خلاصة ذلك أن الاتجاه التراكمي يضم كل الشعر الذي تتقدم فيه البنية التوازنية على البنية الدلالية (المجازية خاصة)، وتظهر وكأنها أساس شاعرية النص. وفي الحالات القصوى من هذه الهيمنة نكون بصدد شعر يمكن أن ندعوه شعر موازنات. وهو شعر يعتمد إليه بعض الشعراء أحياناً لغرض أسلوبى، يمكن أن ندخله في باب التعويض. والتعويض: لجوء الشاعر إلى التوازنات في سياق أو مناسبة لا تتيسر فيها الصور المجازية، أو يحول عائق ما دون توظيفها. وقد تنبأ ياكبسون لهذا الدور بالنسبة لنحو الشعر، فأكد أن التوازنات تهيمن في القصيدة الخالية من الصور المجازية حالة محلها، وضوب مثلاً لذلك أنشودة معركة هوست والقصائد الغنائية عند بوشكين.

وعنده، أن اختفاء الصور البيانية يقتضي تعويضها بالصور النحوية. وهذه إمكانية عرفها الشعراء واستفادوا منها. ومع ذلك فقلما اعترف النقاد بنحو الشعر¹ الذي أهمله اللسانيون أنفسهم¹.

¹ - Jakobson (R). Huit questions. P. 100. et Essais de linguistique générale.

وقد سار نيكولا ريفي في هذا الطريق شارحاً موسعا في مقاله:

“Parallélisme et déviation en poésie”. P. 323.

ويمكن أن تُعمم فكرة التعويض هذه على حالاتٍ أوسع كضعف الوزن. هذا على ألا يؤدي هذا المفهوم إلى جعل التوازنات وسيلةً يلجأ إليها حالة الضرورة.

إن التراكم التعويضي — إذا صحَّ أن نسميه بهذا الاسم — قد يستبدُّ بجزءٍ من قصيدةٍ كما يستبدُّ بقصيدةٍ أو غرضٍ من أغراضٍ شاعرٍ، وقد يُعم شعر طائفةٍ من الشعراء أو عصرٍ من العصور أو غرضٍ من الأغراض أو مقصدٍ من المقاصد.

يمكن أن نختزل مناسبات هيمنة الموازنات في الحالات التالية:

1) شعر الترنم

وهو شعرٌ أنتج في مناسباتٍ حياتية لغرضٍ الإطراب أو التحميس أو الدفع للعمل أو الحث على السير أو تفريغ الألم والحث على الانتقام. إن هذه المناسبات جميعها قد أنتجت شعراً كثيراً، ولكن أغلبه قد ضاع إذ لم يكن مطلباً للرواة وعلماء اللغة وأصحاب الاختيار.

والمثال الناضج لهذا الشعر هو مراثي الشواعر، وهي في أغلبها بكائيات ارتبطت بالنوح في المناسبات والأسواق، ولذلك فهي تختلف كثيراً عن شعر التأمل في الكون والوجود عند الشعراء الكبار كليبدي بن ربيعة وأوس بن حجر ومتمم بن نويرة وأبي ذئيب الهذلي، ممن اعتمدوا استعراض صور الوجود والفناء، ففتحوا الطريق لمن جاء بعدهم من رثائي الحضارات، ومسترجعي النكبات في الشرق والأندلس.

وقد اتخذنا شعر الخنساء نموذجاً لشعر الترنم.

من الأكيد أن المستوى الثقافي — الفكري للشواعر وغيرهم من الشعراء الشعبيين الذين ارتجزوا في الحرب أو عند حفر الآبار أو البناء أو في الأفراح، أو نظموا الشعر الشعبي بما فيه من زجل وغيره — قد لعب دوراً في قيام هذا الشعر على التوازن الصوتي. فليس من شأنهم أن يُعولوا على الصور المجازية أو التحليلات الفكرية البعيدة.

كما أن مراعاة حال المتلقي قد جعلت الشعراء الكبار المقتدرين أميل إلى الشعر المتوازن البعيد عن الغموض والتعقيد الدلالي. أجلى مظهر لذلك الشعر الموجة للأطفال أو لذوي الثقافة الشعرية المتواضعة كجارية بشار قال فيها¹:

ربابة ربابة البيت
تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات
وديك حسن الصوت

فهذا الشعر القائم على الوزن والتوازن فحسب أحب إلى ربابة وأنسب لحالها من أي شعر جزل بعيد التصوير والتخيّل².

(2) شعر العصور المنعوتة بالجمود

من المعروف المتداول بين الدارسين المحدثين أن الشعراء قد لجأوا في العصور المذكورة إلى رصف الكلمات حسب تجانسها الصوتي أو تقابلها

¹ — الأغاني 156/3.

² — قيل لبشار: "إنك لتجيء بالشيء الهجين المتقارب" وضرب المثل بهذه الأبيات فقال: "كل وجه وموضع. فهذا عندها من قولي أحسن من قفا نبك..." الأغاني 156/3.

الدلالي دون عمق فكري¹ أو تصوير بياني. وقد وجدوا في كلمة للعقاد يصف فيها حال الشعر قبل عصر النهضة خير معبر عن هذا الواقع، يقول العقاد:

" أما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن، والاستكثار من محسنات الصنعة فملأوه بالثورية والكنائية والجناس والترصيع، وجعلوا قصائدهم كلها شواهد نظموا يزينوا بها كتب البيان والبدیع، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها، كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتتضيده¹ .

الذي يهمننا من هذا القول هو تأكيد هيمنة الموازنات، والموازنات الصوتية خاصة (الجناس والترصيع والتطريز والتصحيف والتشطير والتخميس)، أما القول بأن ذلك أدى إلى ضياع جوهر الشعر فأمر لا يهمننا في هذا السياق².

إنما ذهب إليه العقاد يجد مصداقه في الصراع الذي عرفه القرن الثامن وامتدت ذيوله إلى ما بعده، وهو الصراع بين مذهب التجنيس (الذي دافع عنه الصفدي مؤلف كتاب جنان الجناس)، ومذهب الثورية (الذي يتبناه ابن نباتة ويؤازره فيه ابن حجة الحموي)³.

3 الشعر الخطابي

إن الكثير من الشعر السياسي الذي قيل في الصراع بين المسلمين

¹ — هذا الرأي مما افتتح به الدكتور محمد مندور كتابه الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى. ويرى أن الصنعة اللفظية قد أنضبت ماء الشعر. (نفسه).

² — والعقاد يدين الصنعة انطلاقاً من موقفه النظري الرومانسي في أن الشعر تعبير عن النفس بدون حواجز.

³ — انظر خزانة الأدب لابن حجة.

وخصومهم في صدر الإسلام، وبعض الشعر الدائر بين الأحزاب السياسية في العصر الأموي يعتمد أساساً على بنيات توازنية صوتية دلالية، وإن من يتجاهل هذه البنيات سيحكم بسقوط شعر حسان مثلاً¹.

أما الكميت الذي نرصدُ شعره شاهداً لأثر الصراع السياسي الأموي فيبدو أن موهبته الخطابية وممارسته قد استبدتا ببعض قصائده فخرجت في بنية توازنية ترصيعية مثيرة.

على أنه ينبغي الانتباه إلى أن الكثير من شعر الشيعة هو شعر تأبين وبكاء، وليس من قبيل السجال أو المحاجة، بل من قبيل التأمل والمقارنة بين الأحوال كما في تائية دعلج.

مدارسُ آياتٍ خلت من عبادةٍ ومسجدٌ وحي مقفَرُ العَرَصاتِ

وضمن الشعر الخطابي الشعر الفلسفي – الاجتماعي، أو شعر النقد الاجتماعي الذي من نوع شعر اللزوميات، فقد أكدنا في مناسبات سابقة أن لزوم ما لا يلزم في القافية إنما هو تعويض عن ضعف البنية الشعرية داخل البيت.

4) مقاومة البنية النثرية للوزن

يتصرف ذهننا هنا إلى الأوزان الشبيهة بالأسجاع، وهي الأوزان التي استعملت في الأغراض الشعبية في الشغل (كالبناء وحفر الآبار) والتحريض على القتال، والحداء، والترنم للأطفال... الخ²، على رأسها وفي مقدمتها الرجز ثم يليه بعض المجزوءات.

¹ – نحيل على قولة الأصمعي المشهورة في تأويل جابر عصفور لها.

² – انظر أغراض الشعر الشعبي وأوزانه عند حسين نصار في كتابه الشعر الشعبي.

لقد لاحظنا حين الحديث عن التضمين أن الرجز ذو بنية نثرية جميلة، تتحدّى الجملة فيه البيت. وهذا النقص في البنية الوزنية وعدم ملائمة الأغراض للعمق المجازي والغموض يجعل الموازنات الصوتية أحسن بنية تضمن شاعرية هذا البحر.

من المعروف أن الرجز قد تناول الأغراض الشعرية ذات الخطوة البلاغية والاجتماعية مثل المدح والهجاء، مع أكابر الرجاز (العجاج وابنه رؤبة وأبو النجم العجلي)، ولكن ذلك لم يكن كافياً ليتخلّى عن بنيته التوازنية بل والمعجمية المميزة له. وهذا يؤكد الضرورة الفنية للتوازنات في الرجز وما شاكله من البحور.

ـ التراكُم الصوتي في شعر الخنساء

يمكن اعتبار الخنساء نموذجاً معتدلاً للتراكُم التوازني البسيط في صورته المعتدلة. فهي وإن بنّت تجربتها الشعرية اعتماداً على أدوات الشعر القصيح فإن الكثير من رواسب الشعر الشعبي الترنمي ظلت عالقة بشعرها، كما هي عالقة بأغلب مرثي الشواعر في العصر الجاهلي الإسلامي الأول، من ذلك شدة الاهتمام بالقافية والتجنيس السجعي والترديد والترصيع بأنواعه الثلاثة.

إن وحدة الموضوع والانفعال (الفقْد والتفجُّع) في قصائد الخنساء ومقطوعاتها قد أهلاها لأن تخرج في تناغم صوتي. إذ تكاد بعض المقطوعات تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالاتها، ولكاني بالشاعرة كانت ترنم بأبياتها وقصائدها، وتهذي بها زمناً قبل أن تتفوه بصوت منها، وهي خلال ترنمها تسقط الأصوات المتنافرة وتثبت الأصوات المتماثلة والمتضارعة ثم المتقاربة، خاصة في المقاطع الدالية: آخر الكلمات، وآخر الجمل والفصلات. وكثيراً ما

اعتمدتْ تكثيف الأصواتِ القليلةِ الترددِ في اللغة مثل القافِ والشينِ والثاءِ كما
في الشطرينِ الأخيرين من البيتينِ التاليين¹:

حامي الحقيق، تَخَالُهُ، عِنْدَ الوَغَى، أَسَدًا بَبِيْشَةً كَاشِرَ الأَنْيَابِ
ح ح ق ق ح ح ق ق ح ح ق ق ح ح ق ق ح ح ق ق

أَسَدًا تَنَادَرَهُ الرِّقَاقُ ضَبَارِمًا شَتْنُ البَرَاثِنِ لَاحِقَ الأَقْرَابِ
أَس د ن ق ق ق ق ش ث ش ث ق ق ق ق ق ق ق ق

وسنكتفي هنا بوقفٍ قصيرة عند اهتمامها بالقافية وتفاعلها مع المواقع
النظمية داخل البيت وكذا مدى استفادتها من الإمكانيات الترصيعية. أما ما
يتعلق بالتجنيس السجعي فنكتفي فيه بالإحالة على ما تقدم في الباب الأول².

— التراكم والموقع

إن إحدى السمات الأساسية لشعر التراكم التوازني هي الاهتمام بالموقع
وتنظيم الفضاء. هذه السمة التي بلغت أوجها في الزجل والموشحات حيث
تتقابل الأنساق الأفقية والعمودية. وسنحاول تلمس هذه الظاهرة في الشعر القديم
خاصة، وهي تبدو فيه كامنّة أو مستترة.

من شعراء هذا الاتجاه من أولى عناية فائقة للقافية، عناية تكاد تجعل كل
أصوات القصيدة صدى لها، موافقة ومخالفة، وقد يمتد الأمر إلى المواقع
الأساسية الأخرى كأول الأبيات وآخر الأقطر الأولى، بل وأوائل الأقطر
الثانية حيث تتخللها أنساق توازنية متفاوتة الكثافة. وهذه ظاهرة بارزة في شعر

¹ — ديوان الخنساء 9.

² — كتابنا : البنية الصوتية في الشعر. الفصل 1.

الخنساء التي تمثل حلقة وسطى في الاتجاه التراكمي ترتبط بعدة أسباب مع الاتجاه التكاملي في استغلالها لكل تقنياته التوازنية، ولكنها تنفصل عنه قليلاً بإعطاء التوازن دور القيادة وجعل باقي المكونات الشعرية في حدود ما تسمح به سطوته.

سنحاول إبراز هذه الظاهرة من خلال قصيدة ومقطوعة للخنساء؛ الأولى بعنوان "وجدت الصبر خيراً"¹، والثانية بعنوان "وما قصرت يداه"².

تبدو القافية أهم عنصر توازني في القصيدة الأولى، بل إنها العنصر البنائي البارز فيها على الإطلاق. وكأنني بالشاعرة أرادت أن تنبه إلى هذه الحقيقة منذ البيت الأول فكررت مادنتها الأساسيتين – (ق+ي) – داخل البيت الأول.

قصيدة "وجدت الصبر خيراً" :

- | | |
|---|---|
| 1. هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكَ أَوْ أَفِيقِي | وَصَبِّرْ، إِنْ أَطَقْتَ، وَلَنْ تُطِيقِي |
| 2. وَقُولِي: إِنْ خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ | وَقَارِسَهُمْ بِصَخْرَاءِ الْعَقِيقِ |
| 3. وَإِنِّي وَالْبُكَاءِ مِنْ بَعْدِ صَخْرِ | كَسَالِكَةٍ سِوَى قَصْدِ الطَّرِيقِ |
| 4. فَلَا وَأَبِيكَ مَا سَأَلْتُ صَدْرِي | بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتُ وَلَا عُقُوقِ |
| 5. وَلَكِنِّي وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْرًا | مِنْ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الْحَلِيقِ |
| 6. أَلَا هَلْ تَرْجِعُنَّ لَنَا اللَّيَالِي | وَأَيَّامَ لَنَا بِلَوَى الشَّقِيقِ |
| 7. أَلَا يَا لَهْفَ نَفْسِي بَعْدَ عَيْشٍ | لَنَا بِنَدَى الْمُخْتَمِ وَالْمَضِيقِ |
| 8. وَإِذْ يَتَحَاكَمُ السَّادَاتُ طُورًا | إِلَى أَيْتَاتِنَا وَذَوِ الْحُقُوقِ |
| 9. وَإِذْ فِينَا فَوَارِسُ كُلِّ هَيْجَا | إِذَا فَرَعُوا، وَفَتَيَانُ الْخُرُوقِ |

¹ — ديوان الخنساء 108-109.

² — نفسه 21.

10. إِذَا مَا الْحَرْبُ صُلِّصَ نَاجِدَاهَا
 11. وَإِذْ فِينَا مُعَاوِيَةُ بْنُ عَمْرٍو
 12. فَبَكَيْهِ فَقَدْ وَلَّى حَمِيداً
 13. هُوَ الرُّزْءُ الْمَيِّتُ لَا كِبَاسٌ
- وَفَاجَأَهَا الْكُمَاةُ لَدَى السُّرُوقِ
 عَلَى أَدْمَاءَ كَالْجَمَلِ الْفَنِيقِ
 أَصِيلَ الرَّأْيِ مَحْمُودَ الصَّدِيقِ
 عَظِيمَ الرَّأْيِ يَحْتَلُمُ بِالنَّعِيقِ

أول الشطر الأول	نهايته	أول ش. ث	نهايته
1. هريقي	أفيقي	و	ط ي ق ي
2. وقولي	ن	و	ق ي ق ي
3. وإني	ري/ن		ري ق ي
4. فلا	ر		ق و ق ي
5. ولا (كن)	رن		ل ي ق ي
	مضارعة		
6. ألا	ي		ق ي ق ي
7. ألا	ن		ض ي ق ي
8. وإذ	ن	إ	ق و ق ي
9. وإذ	ا	إذا	ر و ق ي
10. إذا	ا		ر و ق ي
11. إذ	ن		ن ي ق ي
12. فبكيه	ن		د ي ق ي
	مخالفة		
13. هو	ن		ع ي ق ي

وفي مقابل القافية نجد في بداية الأبيات شكلاً من التوازن يقوم على التكرار، أظهر بنياته تكرار "وإذ" و"إذا" أربع مرات في أول الأبيات (11.10.9.8)، وتكرار "ألا" في البيتين (7.6) مضارعة لما بدأ به البيتين (5.4) "فلا" و"ولا" ومن "ولكن" (أثبتنا مدها الملفوظ). وبين مطالع الأبيات (3.2.1) مقارنة لاتفاق الكلمات المبدوء بها في المدّ بالياء: "هريقي" "وقولي" "وإني". ثم تأتي المخالفة في آخر القصيدة حيث تنتهي بكلمتين لا علاقة صوتية بينهما في البيتين (13.12) وهما "فبكيه" و"هو".

إن المخالفة كما هو ملحوظ وقعت في أول البيتين الأخيرين وفي آخرهما (ما قبل الردف).

الملاحظ أن القافية بدأت بكثافة ملأت موادها البيت الأول ثم انجلت قليلاً في الأبيات الأخيرة، في حين أن توازن مطالع الأبيات بدأ ضعيفاً ثم تقوى شيئاً فشيئاً ثم انحل في الأخير كما هو ظاهر من الرسم.

وهناك مضارعة في تقفية الشطر الأول بالمد والنون.

— وبعد هذه البنية المهيمنة في هذه القصيدة نجد داخل الأبيات صوراً من التوازن السجعي بعضه بارز لموقعه كالكاف في أول البيتين (4.3):

3. وإني والبكا ...

4. فلا وأبيك ...

وقد نضيف إليهما على سبيل المقاربة "الكاف" في مطلع البيت (5):

5. ولكني.

وبعض هذه التوازنات بارزاً لكثافته النسبية مثل (س)، (ص) (ر) في الأبيات (5.4.3.2).

وقولي: إن خير بني سليم	وفارسهم بصحراء العقيق
وإني والبكا من بعد صخر	كسالكة سوى قصد الطريق
فلا وأبيك ما سليت صدري	بفاحشة أتيت ولا عقوق
ولكني وجدت الصبر خيراً	من النعلين والرأس الحليق

حيث تتجاوب كلمات:

صخر، صدري، الصبر، قصد، صحراء، سليم، فارسهم، كسالكة، سوى، سليت، الرأس. والملاحظ أن التوازن قوي بين "صخر" و"صدري" و"الصبر" بسبب الوزن من جهة (وتشترك معها في هذه الخاصة "قصد")، وبسبب موقع الصاد والراء (وتشترك معها "صحراء" في ذلك). كما يتقوى التوازن بين "سليم"، "سليت"، و"سوى" و"سالكة" بسبب موقع (س) منها.

وقد لا يخطئ القارئ العلاقة الرمزية القائمة بين هذه الكلمات الأساسية في القصيدة خاصة بين "صخر"، أخ الشاعرة، وبين "صدر" [...ها] وبين "الصبر". وهذه علاقة طبيعية يقيمها القارئ بعد أن عاشتها الشاعرة في وعي أو في غير وعي منها. ومن أبرز صور التوازن السجعي في القصيدة تكرار الفاء في أوائل كلمات البيت 9: فينا، فوارس، فزعوا، فتيان فهذه الكلمات هي دعائم البيت.

وكُلما قلَّ الاحتفال بالقافية كلما تقوت الصناعة الداخلية، بل إن الصناعة الداخلية الكثيفة نفسها هي التي تضعف القافية وتخفيها نسبياً، إلا ما رصد منها للتجاوب مع القافية: التصدير.

يمكن أن نلاحظ بعض ذلك في مقطوعة لامية موصولة بالتاء¹:

- | | |
|---|---|
| 1. أَلَا يَا عَيْنُ فَأَنْهَمِرِي وَقَلَّتْ | لِمَرْزُئَةٍ أَصِيبَتْ بِهَا تَوَلَّتْ |
| 2. لِمَرْزُئَةٍ كَانَ النَّفْسَ مِنْهَا | بُعِيدَ النَّوْمِ تُشْغَلُ يَوْمَ غُلَّتْ |
| 3. أَلَا يَا عَيْنُ وَنَحْكَ أَسْعِدِينِي | فَقَدْ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ وَجَلَّتْ |
| 4. مُصِيبَتُهُ عَلَيَّ وَرَوَّعَتْنِي | فَقَدْ خَصَّتْ مُصِيبَتُهُ وَعَمَّتْ |
| 5. لَوْ أَنَّ الْكَفَّ تُقْبَلُ فِي فِدَاهُ | بَذَلْتُ يَدِي الْيَمِينَ لَهُ فَشُلَّتْ |
| 6. كَمَا وَالَّى عَلَيْنَا مِنْ نَدَاهُ، | وَشَادَ لَنَا الْمَكَارِمَ فَاسْتَهَلَّتْ |
| 7. فَلَمْ يَنْزَعْ، وَمَا قَصُرَتْ يَدَاهُ | وَلَمْ يَبْلُغْ ثَنَائِي حَيْثُ حَلَّتْ |

يلاحظ أولاً أنها ارتكبت الإجازة في استبدال اللام بالميم ي البيت (4). وهذا يظهر مدى تسامحها في توازن القافية. فبرغم مضارعة الميم للام فإن تبادلهما في القافية ليس مقبولاً في النموذج الصحيح، بل هو مظهر من مظاهر النثرية لقبوله في القواسم الترصيعية. وقد تكررت هذه الظاهرة عند الخنساء في قصيدة لامية أخرى² حلت فيها الرائ محل اللام في بيتين متواليين (10.9)؛ والرائ مضارعة للام.

وفي المنظور الترصيعي السجعي الذي يبدو أنه كان مستولياً على حسن الخنساء تكون التاء نفسها مستوى من التجانس يقلل من قوته اتحاد المعنى (تاء التأنيت في جميع الحالات). ولاشك أن الشعراء ذوي النزوع الشعبي يقدمون التجانس الكمي على التفاعل الدلالي الصوتي.

¹ — ديوان الخنساء 21.

² — ديوان الخنساء 20.

من مظاهر الصنعة الداخلية التي تبدي الميل السجعي للأبيات السابقة تسجيعُ
الصدر في الأبيات (7.6.5) بالدالِ مدعمة بالمدِّ والهاء: "نداه"، "يداه". وبالنون
والمدِّ في البيتين (4.3) : "أسعديني" و"روعتني".

هذا بالإضافة إلى الترصيع في البيت الأول : "وَقُلْتُ"، "تَوَلَّيْتُ". فعُنصر
المخالفة الوحيد هو البيت الثاني الذي فصل بين التصدير وبين البنيات
التسجعية في بقية الأبيات.

أما مطالع الأعجاز فظهرت فيها، هي الأخرى، حالات توازنية حسب ما
يظهر في الكتابة التوازنية التالية:

تول ت	وقلت • لمرزئة	1. ألا يا عين
ل ل ت	• ب	2. لـ مرزئة
ل ل ت ت	ني • فقد مصيبتُه	3. ألا يا عين
م م ت	ني • فقد	4. مصيبتُه
ل ل ت	فداه • ب	5. لـ
ل ل ت	نداه • و	6.
ل ل ت	يداه • ولم يبلغ	7. فلم ينزع

إلى جانب هذه التوازنات الموقعية عروضيا هناك الترصيع في عجزى
البيتين (4.3):

فقد عظمت مصيبتُه وجلت
فقد خصت مصيبتُه وعت

وهناك تشابه الأطراف بتكرار "مُصِيبَتُه" في آخر البيت (4) وأول البيت
(6)، وتجنيس مجاورة بين "جَلَّتْ" و"حَلَّتْ" قائم على مضارعة "ث" "لـ" "ت".

إن الحرصَ على تقفية الشطرِ الأولِ في بعضِ شعرِ الخنساءِ هو إحدى آثارِ الأصلِ الذي تطورَ عنه شعرُها وهو الأراجيزُ ذاتُ الموضوعاتِ الشعبية التي يُترنمُ بها، أو يَناحُ على القَتلى، وينطبقُ ذلكُ على التكرارِ وترديدِ الأسماءِ.

الترصيع

في حديث قدامة عن المشهورين بالترصيع أبيات ثمانية مُرصعةٌ نسبتُ إلى أبي المثلّم وأولها¹:

لَوْ كَانَ لِلدَّهْرِ مَالٌ كَانَ مُتْلَدَهُ لَكَانَ لِلدَّهْرِ صَخْرٌ مَالٌ قُنْيَانِ

وهذه الأبياتُ نفسها موجودةٌ في ديوانِ الخنساءِ ضمنَ قصيدةٍ من ثلاثة عشر بيتاً. أي من البيتِ السادس إلى الأخير. ووردتْ هذه الأبياتُ في ديوانِ هُذَيْلٍ أيضاً منسوبةً إلى أبي المثلّم في سجّاله مع صخرِ الغي. وذكرَ هناك أنه حرّضَ على قتله فلما قُتلَ رثاه بهذه الأبياتِ. وهذا كله يرجّحُ أنها لأبي المثلّم. ومع ذلك فإن المقارنةَ بين طبيعةِ التوازنِ في ديوانِ الخنساءِ وطبيعته فيما اطلعنا عليه من شعرِ أبي المثلّم تُغري بنسبةِ الأبياتِ إلى الخنساءِ²، إذ تكونُ مُنحدرًا ومصبًا للأبياتِ السابقةَ عنها. وفي شعرِ الخنساءِ لحظاتٌ ترصيعيةٌ قريبةٌ من المثالِ المأثورِ المتحدّثِ عنه. وذلكَ على قَلَّتْها وقلةِ الأبياتِ الواردةِ في كل لحظةٍ. لعلَّ أعلقها بالأولى قولُها في الأبياتِ (11.7) من قصيدةٍ في رثاءِ أخيها³:

¹ — الأبيات في ديوانِ الهذليين 2/238. ونقد الشعر 48. وديوانِ الخنساء 139-140

² — ويؤكد أستاذنا أُمجد الطرابلسي نسبةَ الأبياتِ إلى أبي المثلّم اعتماداً على ملابسات وملاحم لغوية (ذكر ذلك في مناقشة هذه الأطروحة).

³ — ديوانِ الخنساء 12.

7. يَهْدِي الرَّعِيلَ، إِذَا ضَاقَ السَّبِيلُ بِهِمْ
8. الْمَجْدُ حَلَّتْهُ، وَالْجُودُ عَلَّتْهُ،
9. خَطَّابُ مَحَقَّلَةٍ، فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ،
10. حَمَّالُ الْوَيْةِ، قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ
11. سُمُّ الْعُدَاةِ، وَفَكَأَكُ الْعُنَاةِ، إِذَا
- نَهَضَ التَّلِيلُ، لَصَغَبَ الْأَمْرَ رَكَابًا
وَالصَّدْقُ حَوَزَتُهُ، إِنْ قَرْنَتْهُ هَابًا
إِنْ هَابَ مُغْضِلَةٌ، سَنَى لَهَا بَابًا
شَهَادُ أَنْجِيَةٍ، لِلْوَثْرِ طَلَابًا
لَأَقَى الْوَعَى لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَانًا

حتى موقع هذه الأبيات المرصعة من هذه القصيدة يشاكل موقع الأبيات
المختلف فيها من القصيدة الواردة ضمنها في ديوان الخنساء، مما يؤكد أن
الترصيع عندها يمثل تعبيراً عن مرحلة من الإبداع؛ مرحلة امتلاء النفس
بشخص المرثي، وتدافع صفاته ومزاياه في صورة صيغ صرفية متجانسة.

ويندر، بعد ذلك، أن تتوالى الأبيات في شعر الخنساء على النمط المذكور وإنما هي أبيات مفردة وأشطرت ينحل الترصيع بعدها أو يتخذ شكلاً مخالفاً أكثر بساطة وأخفى، قوامه توازن الكلمات تصريفاً أو تقطيعاً، على نحو ما نجد في البيت التالي:

حَسِيبٌ لَّبِيبٌ مُتَلَفٌ مَا أَفَادَهُ مُبِيحٌ تِلَادٌ الْمُسْتَعِشُّ الْمُكَاشِحُ

1 2 3 4 5 6 7 8

فَبَيْنَ "حَسِيبٍ" وَ"لَبِيبٍ" تَمَازُلٌ صَرْفِيٌّ مَسْجُوعٌ: فَعِيلُنْ. وَبَيْنَهُمَا "مُتَلَفٌ" تَمَازُلٌ

نقطیعی: حسیب، لیب، متلف : ن -- / ن -- / ن -- .

كما هو أيضا بين "مبيح" و "تلاد" : ن - ن / ن - ن .

وبين هذه الصيغ جميعاً مضارعةً تقطعية. وبين "المستغش" و"المكاشح" تماثلٌ مقطعي بقطع النظر عن أداة التعريف. وهما يختلفان بطولهما عن بنية الصيغ الصرفية الثلاثية المقاطع التي تُهيمُن على البيت. وعنصر المخالفة

الأساسي في البيت بعد ذلك هو: "ما أفاده". ويمكن، بعد، كتابة البيت مقطعيًا على الشكل التالي:

ن — / — ن — / — ن — / * / — ن — / — ن — / — ن — / — ن —
8 7 6 5 4 3 2 1

وتكشف الكتابة السَّجعية الترصيعية توازنات واختلافات إضافية:

— / * / — ن — / — ن — / — ن — / — ن — / — ن — / — ن —
8 7 6 5 4 3 2 1

- (1) تماثل (2) : اتفاق في النوع والكم.
- (3) تضارع (5) : اتفاق في النوع، واختلاف في الكم. بين الحركة والمد.
- (7) تضارع (8) : اتفاق في النوع واختلاف في الكم. بين الحركة والمد.
- (6) تقارب (5.2.1) بالمد في الوسط، وبكونها من ثلاثة مقاطع.
- (4) تخالف الجميع.

(6) و(4) تشكّلان شذوذاً بالنظر إلى الترصيع السَّجعي، كما سلف فتعوضان ذلك بتجاوبهما تجنيساً بتكرار الدّال بعد المدّ : "أفاده" "تلاد" : كما تتجاوب الفاء في "أفاده" مع نظيرتها في "متلف". وهذه هي البنية السَّجعية التجنيسية المدعمة للترصيع:

ب — ن / ب — ن / م — ف — د — / * / م — / — د / ل — م — / — م —
8 7 6 5 4 3 2 1

وهذا النوع من الترصيع — وما دونه — الذي يلعب فيه السَّجُّ الترصيعي والتجنيسي دوراً بارزاً هو أساس توازن شعر الخنساء، بل هو أساس شاعريتها. ولاشك أنه كان يُتيح لها أحسن فرص الإنشاد والترنم وهي تنوح القتلى والأموات من أقاربها، وتعام شوارع العرب بموتاهما.

3 - اتجاه التفاعل

إن كثيراً من الأمثلة والأقوال السابقة تؤكد أن الأساس التوازني في الشعر القديم، قبل عصر البديع، هو السمع. وأجلى مظهر لذلك هيمنة التوازن السجعي وضعف المفارقات الدلالية، كما في تجنيس التريديد.

أما في عصر البديع فقد تقوت مكانة الدلالة وزاد الاهتمام بالبعد البصري للتوازن فكان اللفظ أقدر على الوفاء بالمطلبين: فهو، من جهة، وحدة دلالية تتجاوب مع أخرى بالاختلاف الدلالي أو عديمه، وهو، من جهة ثانية، سلسلة من الأصوات تقابل سلسلة أخرى في لفظ آخر.

هناك إذن عنصر تركيب : من زاوية الانتقال من الصوت إلى سلسلة الأصوات، ومن زاوية الانتقال من المستوى الصوتي وحده إلى المستويين معاً: الصوتي والدلالي.

لقد كان من الطبيعي إذن، حسب التعريف الذي أعطي للتجنيس منذ بداية التأليف البديعي (اتفاق اللفظ واختلاف المعنى)، أن يُغض الطرف عن الصناعة التوازنية التسجيعية الجاهلية، كما غُض عن التشبيه في الحديث عن البديع.

إن البديع هو، أساساً: (1) التجنيس المركب (الصوتي الدلالي)، (2) الاستعارة و(3) الطباق، فهذه الأنواع هي المعتبرة في البديع.

وهذا الواقع ينسجم، في نظرنا، مع واقع الثقافة العربية، فقد كانت الرواية والسماع الوسيلة الأساسية في نقل الشعر وتداوله، وكانت البيئة بيئة شعرية يُستهلك فيها الشعر في مناسبات الحياة المختلفة. فكان ذلك كفيلاً بصقل الكفاءة

السمعية. أضف إلى ذلك أن ثقافة الشاعر لم تكن في شيء من التعقيد والتنوع الذي صارت إليه ثقافة الشعراء العلماء أمثال أبي تمام وأبي العلاء وغيرهما. وربما حاز القول بأن ثقافة الشاعر الجاهلي هي أيضاً ثقافة سمعية أو حسية.

إن حاسة السمع لم تعد المركز في العصر العباسي، لقد تجاوز أبو تمام الرواية القائمة على السمع والترنم والتذكر، إلى النظر في الكتب وتقييد المختار منها في كراسات¹.

كان من الضروري إذن أن تتخلى الملكة السمعية قليلاً لفسح المجال لملكتي الفكر والبصر. فكان أن صارت للكلمة مكانة أولى في الشعر البديعي. وصار التسجيع دعماً للتجنيس بعد أن كان الثاني علة لوقوع الأول، كما لاحظ الدكتور عبد الله الطيب بحق قائلاً:

"وإنما قلّ الجناسُ المتشابهُ عند الجاهليين، بالنسبة إلى شعراء المولدين، لأن أولئك كانوا لا يطلبونه هو، وإنما يطلبون الجناس السَّجعي، لإحداثِ الجرسِ بتكرارِ الحروف. وكان الجناسُ المتشابهُ يقعُ في تضاعفِ هذا الجناسِ السَّجعيّ. كما في قول الأعشى:

وَقَدْ أَرْوَحُ إِلَى الْخَانَوَاتِ يَتَّبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٍّ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شَوْلٌ

ولو كانوا طلبوا الجناس المتشابه نحو "أسلمت مع سُلَيْمانَ" لكان قد كثر في كلامهم كثرة الجناس السَّجعي².

¹ — انظر حديثنا عن فضاء التوازن في كتابنا: البنية الصوتية في الشعر.

² — المرشد 599/2.

وليست المسألة متعلقة بالإرادة كما ذكر الباحث في آخر كلامه بل هي مسألة واقع ووظيفة.

فلئن استمر التسجيع في الشعر العباسي بوجه من الوجوه عند أبي تمام وعند غيره، فإنه صار مرتبطاً بتجنيس الألفاظ وتابعاً له في الغالب كما سيأتي. وقد أدى ركوب المجاز لتوفير اللفظ المجانس في المكان الذي لا توفره فيه اللغة، في استعمالها العادي، إلى افتعال العلاقات المجازية أحياناً. نورد هنا مثالا أشار نقاشاً حاداً بين أنصار أبي تمام وخصومه، وهو قوله:

لَا تَسْقِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ، قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

لقد تساءل نقاد أبي تمام عن معنى "ماء الملامة"، ولم يجدوا له وجهاً، إذ المعروف أن يوصف الكلام بكثرة الماء كما يوصف الشعر بذلك. ويقال أيضاً: "ماء الصبابة وماء الهوى". وقد حاول الصولي أن يجعل هذا الاستعمال من باب حمل اللفظ على معنى غيره لمجاورته له، ومقابلته له في المعنى لنكتة بلاغية. وفي هذا الطريق من التأويل ذهب الأمدي في الموازنة. وكان حرياً بالأمدي في هذا المثال أن يقرر مرة ثانية أن أبا تمام "أراد البديع فخرج إلى المحال"¹.

ويمكن ملاحظة بعض ما أشار إليه خصوم أبي تمام من تكلف في تصيد التجنيس وخلق العلاقات الدلالية البعيدة والمعقدة في سبيل تحقيقه في قوله²:

1. نَعَاءٍ إِلَى كُلِّ حَيٍّ نَعَاءٍ	فَتَى الْعَرَبِ احْتَلَّ رُبْعَ الْفَنَاءِ
2. أَصَيْنَا جَمِيعاً بِسَنَاهِمِ النَّضَالِ	فَهَلَّا أَصَيْنَا بِسَنَاهِمِ الْغِلَاءِ
3. أَلَا أَيُّهَا الْحَيُّ فَجَعَلْنَا	بِمَاءِ الْحَيَاةِ، وَمَاءِ الْحَيَاءِ

¹ — الأمدي. الموازنة 113.

² — شرح ديوان أبي تمام 632.

4. فَمَاذَا حَضَرَتْ بِهِ حَاضِرًا وَمَاذَا خَبَّاتَ لِأَهْلِ الْخَبَاءِ

وتسيرُ القصيدةُ على هذا المستوى من الإلحاح على التوازن، وتصيِّده قسراً
— إن لم يمكن ذلك حقيقةً أمكن مجازاً — إلى البيت العاشر منها.

وجماعُ القولِ أن الاتجاهَ التفاعليَ يمتازُ بتركيبِ العناصرِ الصوتيةِ والدَّلاليةِ
تركيباً معقداً يجعلُ احتمالاتِ القراءةِ والتأويلِ كثيرةً مُتعددةً، فتجدُ الوحدةَ
التوازنيةَ ترتبطُ بعدةِ جهاتٍ صوتيةٍ ودلاليةٍ على المُستويين الأفقي والعمودي.
وهذه الظاهرةُ مما شغلنا حينَ الحديثِ عن التفاعلِ في مستوى التجنيسِ حيثُ
يختلطُ بالاستعارة والطباق، وفي مستوى الترصيع، حيثُ يتيحُ التضمينُ المُوهمُ
إمكانياتٍ متعددةً للقراءة.

نعود الآن لنكشفَ جوانبَ أخرى في إطارِ الظاهرةِ التماميةِ ونوسعِ جوانبِ
مما سبق، إذا اقتضى الحال.

التجنيس السجعي والتجنيس اللفظي

إن التجنيسَ السَّجعيَّ الذي يكادُ يكونُ ظاهرةً مُستقلةً عندَ الاتجاهين التكاملي
والتراكمي هو ظاهرةٌ لصيقةٌ بالتجنيسِ اللفظي، لا يكادُ ينفصلُ عنه، عندَ
الاتجاهِ التفاعلي. والأمثلةُ الشاذةُ عن ذلك نادرةٌ في العيناتِ التي اعتمدناها من
شعرِ أبي تمام.

ويمكنُ حصرُ التجنيسِ السجعي عندَ أبي تمام ممثلاً للاتجاهِ التفاعلي في
ثلاثِ صورٍ:

1) يكونُ الصوتُ المكررُ قاسماً مشتركاً بينِ تجنيسين لفظيين مثل السنين

في قوله:

إِنَّ الْأَسْوَدَ أَسْوَدَ الْغَابِ هِمَّتْهَا يَوْمَ الْكَرِيهَةِ فِي الْمَسْلُوبِ لَا السَّلْبِ
أ س د أ س د س ل ب س ل ب
س س س س

وفي قوله:

وَيَا أَسَدَ الْمَنُونِ فَرَسَتْ مِنْهُ غَدَاةَ فَرَسَتِهِ أَسَدَ الْأَسْوَدِ
تج.ل: أ س د فرست ف ر ست أ س د أ س د
تج.س: س س س س س

والكاف في قوله:

فَتَى كَانَ عَذْبَ الرُّوحِ، لَا مِنْ غَضَاظَةٍ، وَلَكِنْ كَيْرًا أَنْ يُقَالَ: بِهِ كَيْرٌ
تج.ل: ك ن ك ن ك ب ر ك ب ر
تج.س: ك ك ك ك

وهذا كثير في شعر أبي تمام فهو يغزو في تجنيسه مغزى المجانسة بين الكلمات التي تقتضيها الدلالة، ومغزى المجانسة بينها وبين ألفاظ متجانسة سابقة عنها. وقد كان الشعراء يكتفون في الغالب بالمجانسة بين الأصوات والألفاظ. وقد يقع أحد الأمرين في أعقاب طلب الآخر دون تواتر والتزام.

(2) وإذا لم يتيسر لأبي تمام سجع تجنيسي، عمد إلى دعم التجنيس اللفظي بتجنيس سجي لا ينتمي إلى كلمات متجانسة، وهذا يمثل الصورة الثانية:

أَلْخَذَ حَوَى حَيَّةَ الْمُلْحِدِينَ وَلَئِنْ تَرَى حَالَ دُونَ الثَّرَاءِ؟
ل ح د ح ل ح د ل ح د
ح د ح ح د د

ومثله قوله:

أَلَا إِنَّ النَّدَى وَالْجُودَ حَلًّا بِحَيْثُ حَلَّتْ مِنْ حَضَرِ الصُّعِيدِ
 تج. لـ: ح ل ح ل ل
 تج. س 1 ... ل ل
 2 ح ح ح ح

فالملاحظ هنا أن صوتي اللفظين المتجانسين قد دُعِمَا معا بتجنيس سَجْعِي وفي ذلك مزيد تركيب.

وقد يُعتبر المَوْقِعُ، فيدعمُ الصوتُ الأولُ من الكلمة بصوتٍ سابقٍ عنها، والأخيرُ منها بمتأخرٍ، كما في قوله:

زَرَعْتُ لَهُ فِي الصَّدْرِ مِني مَوْدَّةً أَقَامَتْ عَلَى قَلْبِي رَقِيباً مِنَ الْخُبِّ

ق — ق ل ب ر ق ب — ب

وتظهرُ أهميةُ المواقعِ حينَ يكونُ الصوتُ المكررُ قافيةً¹:

هَدِيَّةٌ مِنْ صَمَدٍ جَوَادٍ لَيْسَ بِمَوْلُودٍ وَلَا وَلَادٍ
 — د — — د — د — ول د ول د

(ولم نشرْ إلى تكرارِ اللامِ لحصرِ الاستشهادِ في المقصود).

الذي يتأكدُ من تتبُّعِ شعرِ أبي تمام هو أنه لا يتنازلُ عن دغمِ التجنيسِ اللفظيِّ بالتسجيعِ إلا لغرضٍ فنيٍّ يقتضي فسحَ المجالِ لعنصرِ بنائيٍّ آخرٍ ليساهمَ في تعقيدِ التركيبِ التفاعلي الذي يبني عليه فنه.

¹ — شرح ديوان أبي تمام 920.

3) قد يتضاءلُ التجنيسُ اللَّفْظيُّ لِضعفِ العناصرِ المشتركةِ بينِ اللَّفظيَّينِ،
أو لكونها من مُستوى المُضارعةِ أو المُقارِبةِ فيبدو التجنيسُ وكأنه سَجعي
خالصٌ، أي يَغلبُ المسموعُ على المفهومِ، وأحسبُ أن هذا حالُ المثالينِ
التاليينِ¹.

نَكَسَتْ رَأْسِي بَيْنَ جُلُوسِي وَنَحْنُ مِنْ سَاقٍ وَمِنْ حَاسِي

س س س س س

يا صاحب القبر دَعُوْىَ غَيْرِ مُتَّيَّبِ إِنَّ قَالِ أَوْدَى النَّدَى وَالْبَذْرُ وَالْأَسَدُ

[illegible]

غير أنه يجب الانتباه إلى دور المد والموقع الأخير، موقع التقفية، في المثاليين معاً. وهكذا احتفظ أبو تمام بالتجنيس السجعي الذي ميز الشعر الجاهلي والإسلامي، ولكنه أدخله في تفاعل مع التجنيس اللفظي فخاض معه في معتمته الدلالية بالمجاورة والعدوى.

التفاعل الصوتي الدلالي

اكتفى الشعراء من الاتجاهين السابقين بالاختلاف الدالّ في مستوياته
الإسنادية والاشتقاقية غير القوية، ولم يجانسوا بين المتضادين، أو بين الحقيقة
والمجاز، إلا إماماً. من ذلك المثال المشهور للتجنيس التام أو المطابق عند
قدامة:

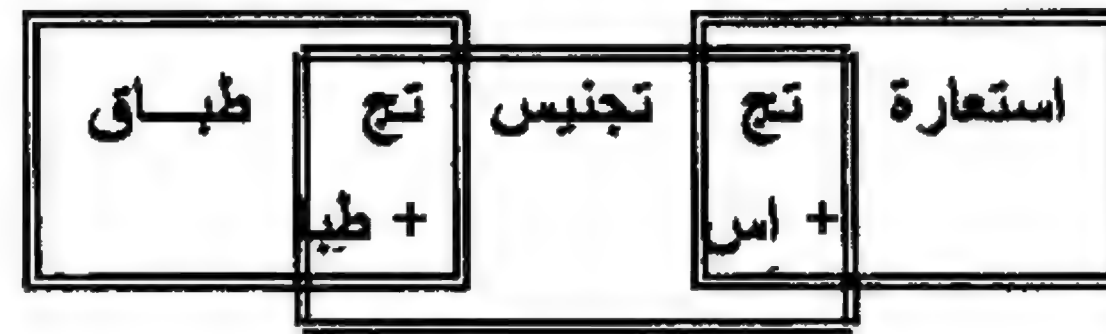
وَنَبِّئْتُهُمْ يَسْتَصِرُّونَ بِكَاهِلٍ وَلِلَّوْمِ فِيهِمْ كَاهِلٌ وَسَنَامٌ

¹ - شرح ديوان أبي تمام 832.

ثم إن الاتجاهَ البديعيَّ، مع أبي تمام، قد اتجه إلى تقوية الموازنة الصوتية بالمقابلة القوية بين الحقيقة والمجاز، أو بين المتضادين دلاليا. فنتج عن ذلك ما يمكن أن ندعوه التجنيس الاستعاري أو المجازي والتجنيس المطابق.

وليست مزية التجنيس الاستعاري والمطابق في قوة التقابل الدلالي فحسب، بل هي موجودة كذلك، وبالأساس، في كون الاستعارة والطباق مقومين بنائيين في الشعر، بل هما، مع التجنيس، أقوى مقومات الشعر القديم، فيتم بذلك إيقاع مقوم شعري على مقوم آخر.

وبهذه العملية التركيبية أصبح أمام ظاهرة جديدة، هي ظاهرة الصورة المركبة من صورتين؛ صوتية ودلالية:



لقياس كثافة التجنيس المجازي والمطابق بعيداً عن تهمة الانتقاء نتخذُ بائيةً أبي تمام في فتح عمورية منطلقاً، وندعمها إذا اقتضى الحال بأمثلة إضافية، مع الاكتفاء بأجلى الصور وأبعدها عن أي جدال.

تتناوب الصورتان في القصيدة، وقد تتوالى إحداها في عدة أبيات، شأن تجنيس المجاز في الأبيات: 13. 19. 20¹.

18. مِنْ عَهْدِ أَسْكَندَرٍ، أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ، قَدْ شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي، وَهِيَ لَمْ تَشِبْ
19. حَتَّى إِذَا مَخَضَ اللَّهُ السَّيْنَ لَهَا مَخَضَ الْبُخَيْلَةِ كَانَتْ زُبْدَةَ الْحَقَبِ

¹ — شرح ديوان أبي تمام 25.

20. أَتَتْهُمْ الْكَرْبَةُ السَّوْدَاءُ سَادِرَةً مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةُ الْكُسْرَبِ

ويتردد في أبيات مفردة نورها بأرقامها في القصيدة:

- | | |
|--|---|
| 3. وَالْعِلْمُ فِي شُهْبِ الْأَرْمَاحِ لَامِعَةٌ | بَيْنَ الْخَمِيسَيْنِ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهُبِ |
| 12. فَتَحَ تَفْتَحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ | وَيَبْرُزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْقُشْبِ |
| 24. بِسُنَّةِ السَّيْفِ وَالْخَطِيٍّ مِنْ دَمِهِ | لَا سُنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَضِبِ |
| 28. ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ | وْظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِي ضُحَى شَحْبِ |
| 33. وَلَا الْخُدُودُ وَقَدْ أَدْمَيْنَ مِنْ خَجَلٍ | أَشْهَى إِلَى نَاطِرِي مِنْ خَذَفَا التَّرْبِ |
| 59. تَسْعُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرَى نَضَجَتْ | جُلُودُهُمْ قَبْلَ نَضْجِ التَّيْنِ وَالْعَنْبِ |
| 61. وَمَغْضَبٍ رَجَعَتْ بَيْضُ السُّيُوفِ بِهِ | حَيَّ الرِّضَا مِنْ رَدَاهُمْ مَيَّتَ الْغَضَبِ |
| 63. كَمْ نِيلَ تَحْتَ سَنَاهَا مِنْ سَنَّا قَمَرٍ | وَتَحْتَ عَارِضِهَا مِنْ عَارِضِ شَنْبِ |

إننا لا ندعي الاستقصاء، ولا نهذف إليه، لأنه يستدعي مناقشة الحالات الملتبسة وهذا ما يخرج بنا عن حدود إبراز الظاهرة إلى استقصاء أوجهها، الأمر الذي يتطلب بحثاً مستقلاً في الموضوع. وفيما أوردناه دليلاً على قوة وكثافة المنحى الاستعاري في التجنيس عند أبي تمام ومن سار في طريقه.

يرى الدكتور عبد الله الطيب أن "التجنيس المجازي أكثر أصناف الجناس وروداً في شعر أبي تمام". ومرجع ذلك، في نظره، "حرصه على الزخرفة المعنوية"¹.

¹ — المرشد 610/2.

إن هذا الحكم لا يمكن أن يصدق على إطلاقه، إلا إذا اعتبرنا مطلق مجلورة
التجنيس للمجاز، لا وقوعه ضمنه، واختلاطه به في المادة الواحدة، على ما
رسمناه.

كثيراً ما يحاط التجنيس المجازي بكثافة سجعية واشتقاقية كبيرة مثل قوله¹:

فَلَا قَلْبَ قَرِيحٍ قَلْبُهُ نَوَى قَذْفٌ وَلَا جَفْنَ قَرِيحٍ
لِ قَلْبِ قَرَحِ قَلْبِ ن ن ق ن ل ن ق ر ح

ونظراً لتعقيد البنية التوازنية في هذا البيت، فيستحيل أن تفي الكتابة التوازنية
بتمثيل العلاقات المعقدة القائمة بين أطرافه. أما المزج بين التجنيس والطباق
فتميز منه ثلاث حالات:

1) المجانسة بين كلمتين متقابلتين تقابل تعارض أو تناقص مثل "محتسب"
و"مكتسب" في قوله:

52. هَيْهَاتَ زُعْرَعَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ عَنْ غَزْوِ مُحْتَسِبٍ، لَا غَزْوِ مُكْتَسِبٍ

فالمحتسب من يعمل طلباً لثواب الله، والمكتسب من يعمل لاكتساب مَنَعم
دنْيَوِيٍّ. وهذه الصورة عزيزة الوقوع صعبة التصيد، لطبيعة اللغة وحدود
إمكانياتها في هذا المجال. ولذلك قد يقنع الشاعر بأقل ما يمكن من التجانس
مدعماً بالترصيع لأكثر ما يمكن من التقابل، كما الحال في العلاقة بين "صَبَبٍ"
و"صُنْعِدٍ":

¹ — شرح ديوان أبي تمام 806.

14. أَبَقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صُعْدٍ وَالْمُشْتَرِكِينَ وَدَارَ الشَّرْكِ فِي صَبَبٍ

فـ"الصعد" الارتفاع، و"الصبب" الانحدار. ويرجع توازن الكلمتين صوتياً إلى بِنْيَتِهِمَا التَّرْصِيعِيَّةِ وَإِلَى تَمَاثُلِهِمَا فِي الصَّامِتِ الْأَوَّلِ:

ص	و ع و د	ن
ص	ب ب ب	ي

ومن هذا القبيل المقابلة بين "نظم" و"نثر" في قوله:

11. فَتَحُ الْفُتُوحَ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ نَظْمٌ مِنَ الشُّعْرِ، أَوْ نَثْرٌ مِنَ الْخُطَبِ

ن — ظ م ، ن

ن — ث ر ، ن

هذا مع ملاحظة المضارعة الظاهرة بين (م،ر)، والمُحتملة بين (ظ،ث).

وإذا ما تضاعل التوازن الصوتي فإن التقابل الدلالي يصبح مركزاً ويتحوّل الصوت إلى الهامش ليلعب دور المعارض. ويظهر أن أبا تمام كان يهدف بحذقه الفني إلى الخلط واللبس الذي يوفر أكبر إمكانية للتأويل وتعددية النص.

ومن تقنياته في هذا الصدد جعل الكلمة الجوهرية في البيت مركزاً للجذب من عدة زوايا صوتية ودلالية، شأن "غريب" في قوله:

غَرِيبٌ لَيْسَ يُؤْنِسُهُ قَرِيبٌ وَلَا يَأْوِي لِغُرَبَتِهِ رَحِيمٌ

فهي تتعارض دلالياً مع "قريب" باعتبار الغربة بُعداً، وتوازنها ترصيعاً، كما تجانسها في أغلب أصواتها (ر،ب). وهما معا موازنان لـ "رحيم" في نهاية البيت. ثم إن "غريب" تجانس "غريبته" اشتقاقاً.

— غريب — غريبته

— قريباً

— رحيم

2) المستوى الثاني من المقابلة بين المتجانسين، وهو أكثر وروداً في شعره، ويتجلى في إضافة اللفظين المُرَدِّدين أو المتجانسين إلى لفظين متقابلين تقابلاً قوياً. كإضافة "منقلب" إلى "سوء" و"حسن" في قوله:

35. وَحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تَبَقَّى عَوَاقِبُهُ جَاءَتْ بِشَاسْتِهِ مِنْ سُوءٍ مُنْقَلَبٍ

وإضافة "الشمس" إلى "طالعه" و"واجبة" في قوله:

29. فَالْشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَفَلَتْ وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبْ

ويحرص الشاعر، مع ذلك، على أن تكون الكلمتان اللتان تتعلق بهما الكلمة المُرَدِّدة على قدر من التوازن، وهذا أمرٌ بارزٌ في "طالعه" و"واجبة":

ط	ل	ت	ن
و	ج	ب	ن

والتجنيسُ ضعيفٌ هنا لاختلاف الجذرين، ولكن الترصيع قد عوضَ ضعفه قوةً. والأمر بخلاف ذلك في "حسن" و"سوء" اللتين لا تشتركان إلا في السين فقط، وهي قوية، مع ذلك، لكونها من جذر الكلمة. ونُلحق بهذا الباب ما وردَ في مثال سابق (البيت 52):

غزو محتسب / غزو مكتسب

فالكلمتان المتجانستان المتعارضتان في نفس الوقت قد أُرِدِفَتَا كلمتين مُرَدِّدتين غير متعارضتين إلا بهذه الإضافة.

وقد لا تكونُ بين الكلمتين المختلفتين المُردفتين للمترددين علاقةً تجنيسيةً أو توازنيةً قوية كما هي العلاقة بين "الخوف" و"الطرب" في هذا البيت:

57. مُوَكَّلًا بِبِقَاعِ الْأَرْضِ يُشْرِفُهُ مِنْ خِيفَةِ الْخَوْفِ لَا مِنْ خِيفَةِ الطَّرَبِ

(3) يَلْجَأُ الشَّاعِرُ أحياناً إِلَى المجانسةِ بَيْنَ الْمُثَبَّتِ وَالْمَنْفَى، كَقَوْلِهِ:

60. يَا رَبَّ حَوْبَاءَ اجْتُنْتُ دَابِرُهُمْ طَابَتْ، وَلَوْ ضُمُّخْتُ بِالْمِسْكِ لَمْ تَطِبِ
8. وَصَيِّرُوا الْأَبْرُجَ الْعُلْيَا مُرْتَبَةً مَا كَانَ مُنْقَلِبًا، أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبِ

وشبيهةً بِالْأَخِيرِ قَوْلُهُ:

فَأَنْتَ لَدَيْهِ حَاضِرٌ غَيْرُ حَاضِرٍ جَمِيعاً، وَعَنْهُ غَائِبٌ غَيْرُ غَائِبِ

هذه أهمُّ صورِ التفاعلِ بَيْنَ التوازنِ التجنيسي، خاصةً، وَبَيْنَ التَّعَابُلِ الدَّلَالِيِّ حَيْثُ يَتَوَفَّرُ طَرَفَانِ أَوْ أَرْبَعَةُ أَطْرَافٍ. وَنَخْتُمُ الْحَدِيثَ عَنْهَا بِصُورَةٍ مُمَيِّزَةٍ تَكُونُ الْكَلِمَةُ فِيهَا مَحَلَّ نِزَاجٍ بَيْنَ كَلِمَتَيْنِ إِحْدَاهُمَا تَجَانَسُهَا وَالْأُخْرَى تَطَابُقُهَا، كَمَا فِي الْبَيْتِ التَّالِي:

شَجَا فِي الْحَشَا، تَرْدَادُهُ لَيْسَ يَقْتَرُ بِهِ صُمْنٌ أَمَالِي، وَإِنِّي لَمُقْطِرُ

فكلمة "مُقْطِر" توازن "يقتر":

ي	ف	ت	ر
م	ف	ط	ر

وَتَقَابُلُ "صُمْنٌ" تَقَابُلًا قَوِيًّا:

يفتر =	مفطر	=/= صمن
--------	------	---------

وقد شغل أبو تمام بالتفاعل التوازني الداخلي وبالتفاعل بين الدلالة والصوت عن الموازنات الموقعية الترصيعية التي طبعت الاتجاه التراكمي. ولذلك كان الترصيع القائم على المواقع التركيبية المتوازنة أقلّ البنيات التوازنية في ديوانه. لا يُصادف الدارس منه أكثر من الأمثلة القليلة التي تتداولها كتب البلاغة والبدیع، مثل قوله في البائية السابقة:

37. تَذْبِيرُ مُعْتَصِمٍ، بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ، فِي اللَّهِ مُرْتَغِبٍ

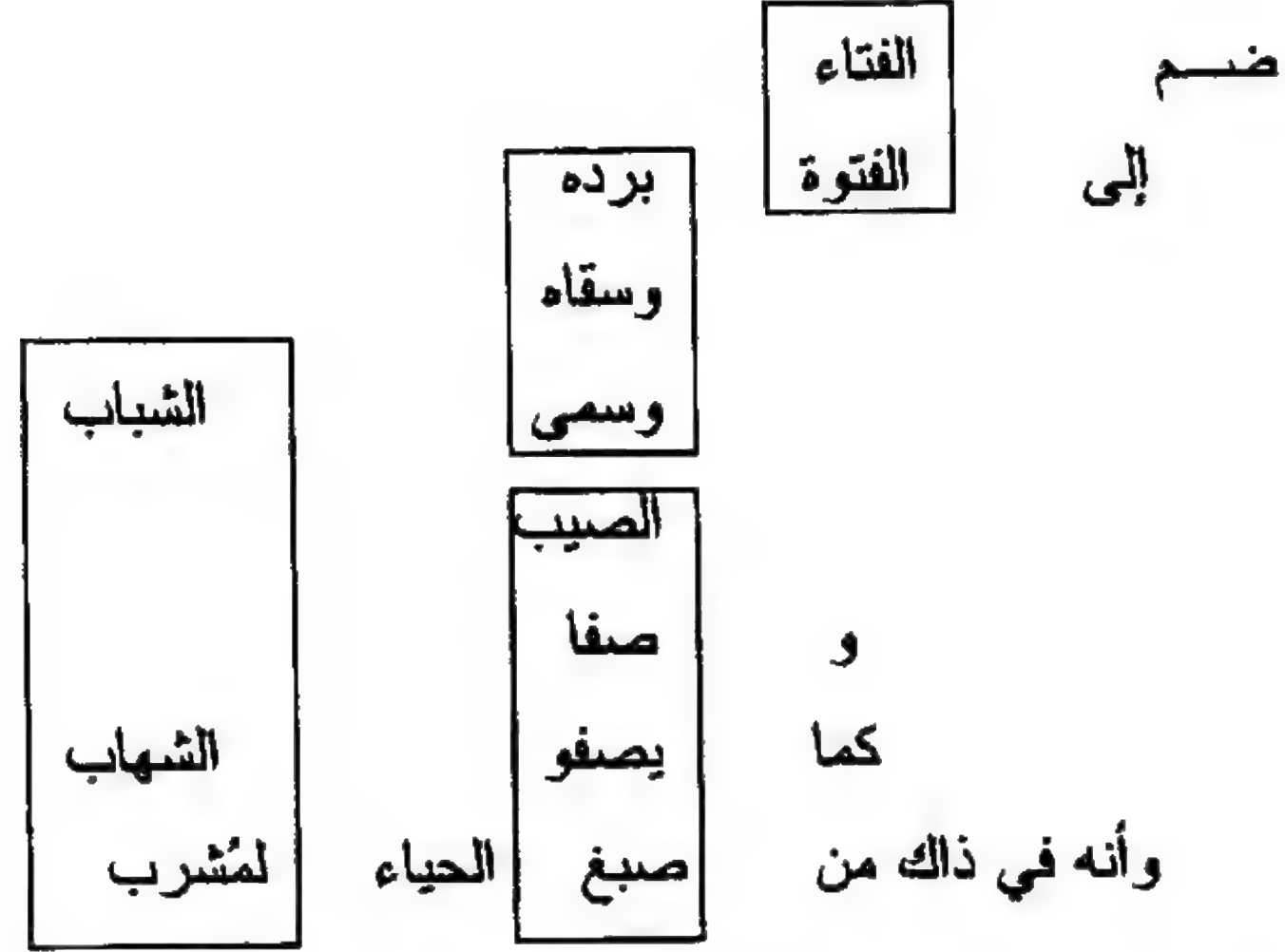
فيكفي القول بأن هذا النموذج لم يتكرر في البائية، على طولها وغنى صناعتها. هذا لا يعني خلواً شعر أبي تمام من الترصيع، ولكنه يعني أن ترصيعه إشكالي ملتبس بالتجنيس تتفاعل فيه العناصر الصامتية والدالية بالعناصر الصائتية فتحول بينه وبين التوازن التام، إنه يعتمد أساساً على كلمات متقابلة أو متجانسة قليلاً، كما يعتمد على التوازن النسبي بين الجمل القصيرة غير المتوازنة المواقع. لقد عزف أبو تمام عن ركوب التوازي ذي الطبيعة النثرية (السجع)، الذي استسهل ركوبه الكثير من الشعراء المتوسطين من الاتجاه التراكمي.

إن الميزة الأساسية لترصيع أبي تمام، مرة أخرى، هي التركيب المعقد بين العناصر التوازنية والدالية التي تعوقه عن السير في اتجاه واحد. فلنتأمل بنية البيتين التاليين:

ضَمَّ الْفَتَاءَ إِلَى الْفُتُوَّةِ بُرْدَهُ وَسَقَاهُ وَسَمِيَّ الشَّبَابِ الصَّيْبُ
وَصَفَا كَمَا يَصْقُو الشَّهَابُ وَإِنَّهُ فِي ذَاكَ مِنْ صِبْغِ الْحَيَاءِ لَمْشَرَبُ

فأول ما يثير انتباهنا هو البنية التجنيسية اللفظية والسجعية المنتشرة في

البيتين، وسنحاولُ تمثيلها فضائياً باعتبارها رُجوعاً، ما أمكن ذلك، (وهذا أمرٌ صعبٌ لتعقُّد العلاقات):



وبجانب هذه الإمكانية التجنيسية البارزة هناك إمكانية كتابة ترصيعية، لها مؤشراتها القافية والتركيبية نُمثّلها كالتالي:

ضمُّ الفتاءَ إلى الفتوة بُرده
وسقاهُ وسمي الشاب الصيبُ
وصفاً كما يصفو الشهاب وإنه
في ذاك من صبغ الحياة لمشرب

فهنا تتجاوب "برده" مع "إنه" و"الصيب" مع "لمشرب" و"الشباب" مع "الشهاب" كما تتجاوبُ الأفعال "ضم" و"سقاء" و"صفا" في أولِ القرائنِ — الجملِ.

وهذا التقطيعُ الذي يُرضي المطالب التوازنية المذكورة يشاكسُ الدلالة كما يشاكسُ الوزن العروضي، وذلك مقصودٌ، بل هو ما يُميز الترصيعَ عند أبي تمام.

وكثيراً من ترصيع أبي تمام يذكرنا ببناء البيت عند زهير، ومنه قوله:

صَيَّرْتَنِي مُسْتَقَرًّا لِلْهَوَى، وَطَنًا لِلْحُزَنِ، يَا مُسْتَقَرَّ الْحُزَنِ وَالطَّيِّبِ

حيث يتكدرُ التوازن في وسط البيت:

صَيَّرْتَنِي مُسْتَقَرًّا لِلْهَوَى

وطنا للْحُزَنِ

يا مستقر الحزن والطيب

ومنهُ:

لَوْ لَمْ يَقَدْ جَحَقْلًا، يَوْمَ الْوَعَى لَغَدَا مِنْ نَفْسِهِ، وَحَدَّهَا، فِي جَحَقْلٍ لَجِبِ

فهذه البنية الجمالية تدخل في صراع خلاقٍ مع الوزن، ولكنها لا تفرضُ عليه بنيةً جامدةً متكررةً بكل مواصفاتها التركيبية والقافية، بل هناك دائماً احتمالُ تغيير القوافي وتكسير التوازي النحوي.

نُصادفُ أحياناً في شعر أبي تمام صوراً تبدو فيها الرغبةُ في الترصيع أكيدةً، ولكنَّ التجنيسَ يدخلُ معها في صراعٍ فيربح المعركة، ويحدُّ من بروز الترصيع. تأملُ هذا البيت:

فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَفَلَتْ وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبِ

يتضحُ من الكتابة الفضائية:

فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَفَلَتْ

وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبِ

1 2 3 4 5 6

أن الشاعر قابل بين موادّ المواقع فكرر في (1. 3. 4). ورصّع صرّفياً في (2،5). وأنزل التوازن في موقع القافية إلى مستوى التقطيع الخالي من أية حلية تجنيسية وذلك انشغالاً منه بالمجانسة بين "واجبة" و"تجب" وهي مجانسة قوية بالمقابلة الدالية بين الإثبات والنفي.

إن العلاقات التوازنية في ديوان أبي تمام لا تسير في اتجاه واحد كما هو الشأن عند اتجاه التراكم، فالكلمة الواحدة تتجاوب بصيغتها الصرّفية أو التقطيعية مع جهة، وبصامت أو عدة صوامت، مع جهة أخرى. وتتجاوب بمعناها، طباقاً أو مجازاً أو غير ذلك، مع جهة ثالثة. وهذا شأن كلمتي "واجبة" و"طالعة" في هذا البيت فكل واحدة تتجاوب مع الأخرى بصيغتها وبعض صوامتها (ت ن)، ثم تتجاوب دلاليّاً مع نقيضها في آخر الشطر.



ونضيف مثالا آخر لكشف هذه العلاقة:

لَبَّاسَكَ عَبْدُكَ، مُخْلِصًا، وَبَكَى نَمًا، عَدَدَ الْحَصَى

فنلاحظ أن "عبدك" تتجاوب عن طريق (ب ك) مع "لباك" و"بكى"، وتتجاوب مع "عبد" بـ(ع.د). وكذلك الشأن بالنسبة لكلمة "نما" التي تبدو محايدة، فهي تتجاوب مع "عبدك" و"عدد" بـ"د"، ومع مخلصاً بالميم والتنوين حسب التقسيم الترصيعي المحتمل:

لباك عبدك مخلصا

وبكى [عبدك] دما

عدد الحسا

هذا هو الطابع العام لترصيع أبي تمام. وقد نصادف بيتاً أو أبياتاً تشذ عن ذلك، تتكرر فيها صيغٌ صرفية، خاصة في حال المدح أو النسبة إلى جهة ما، ولكن الشاعر يحيطها بالمخالفة، ثم لا يلبث أن يتخلى عنها. وذلك مثل قوله¹:

طَبَلَتْ رُبَيْعَ رُبَيْعَةِ الْمُهْمِي لَهَا	فَوَرَدَنَ ظِلُّ رُبَيْعَةِ الْمَنْدُودَا
بَكَرِيَّهَا عَلَوِيَّهَا صَغْبِيَّهَا —	حِصْنِي، شَيْتَانِيَّهَا الصَّنْدِيْدَا
ذَهْلِيَّهَا مُرِيَّهَا مَطَرِيَّهَا	يُمْنِي يَذِيَّهَا خَالِدِ بْنِ يَزِيدَا

وقوله:

لَوْ لَمْ تَكُنْ مِنْ نَبْعَةِ نَجْدِيَّةٍ عَلَوِيَّةٍ لَظَنَنْتُ عُودَكَ عُودَا

على أن هذا في حد ذاته يظهر أن ترصيع أبي تمام هو ترصيع صيغ، وليس ترصيع توازن نحوي. وهو تقسيم متفاوت المقاطع مختلف القافية في الغالب. ولذلك لم يثر اهتمام النقاد القدماء الذين تحدثوا عن توسيعه في التجنيس، ومبالغته في اقتناء الغالي منه والرخيس.

وليس عزوف أبي تمام عن الترصيع القائم على توازن المواقع المتوازية دليلاً إضافياً، أو دليلاً حاسماً على ملازمة هذه الظاهرة التوازنية للأدب التراكمي أو الشعبي عامة باعتبار العلاقة المفترضة عند بعض الباحثين بين السجع والشعر عند النشأة، فأمامنا شاعرٌ كبيرٌ، على الأقل، شغل بهذه الآلية بل

¹ — شرح ديوان أبي تمام 177.

شَغِفَ بِهَا وَعُرِفَ، هُوَ أَبُو الطَّيِّبِ الْمُتَنَبِّي.

من محاسن شعر المتنبي عند صاحب اليتيمة "حسن التقسيم"، يقول في ذلك مقدا تقسيماته على تقسيم العباس بن الأحنف: "حكى أبو القاسم الأمدي في كتاب الموازنة بين شعري الطائيين، قال: سمع بعضُ الشيوخ من نقدة الشعر قول العباس بن الأحنف:

وَصَالَكُمُ هَجْرٌ، وَحُبُّكُمُ قَلْبِي وَعَظْفُكُمُ صَدٌّ، وَسِلْمُكُمُ حَرْبُ
وَأَنْتُمْ بِحَمْدِ اللَّهِ فِيكُمْ فَظَاظَةٌ وَكُلُّ ذُلُولٍ مِنْ مَرَاكِبِكُمْ صَنْعُ

فقال: والله هذا أحسن من تقسيمات أقليدس. وقول أبي الطيب المتنبي في هذا الفن أولى بهذا الوصف.

ضاقَ الزَّمانُ وَوَجَّهَ الأَرْضَ عَنْ مَلِكِ مِلءَ الزَّمانِ وَمِلءَ السَّهْلِ وَالْجَبَلِ
فَنَحْنُ فِي جَدَلٍ، وَالرُّومُ فِي وَجَلٍ، وَالْبَرُّ فِي شُغْلٍ، وَالْبَحْرُ فِي خَجَلٍ¹

ثم أورد له عشرة نماذج أخرى من هذا النمط تبين طريقته في التقسيم. وعلق عبد الله الطيب على قول صاحب اليتيمة بقوله: "وَقُلْتُ قَصِيدَةً لِلْمُتَنَبِّي تَخْلُو مِنْ هَذَا الصَّنَفِ لَأَسِيماً شِعْرَ شَبَابِهِ الْأَوَّلِ"².

وقد احتار الأستاذ عبد الله الطيب عينات من تقسيماته الجيدة وأحال على قصائد يكثر فيها التقسيم، نورد منها قوله:

فَاسْتَضْحَكْتَ، ثُمَّ قَالَتْ: كَالْمُغِيثِ يُؤَى لَيْتَ الشَّرَى، وَهُوَ مِنْ عَجَلٍ إِذَا انْتَسَبَا

¹ — بيتمة الدهر الثعالبى. 194/1.

² — المرشد 722/2.

جَاءَتْ بِأَشْجَعِ مَنْ يُسَمَّى، وَأَسْمَحَ مَنْ
أَعْطَى، وَأَبْلَغَ مَنْ أَمْلَى، وَمَنْ كَتَبَا
لَوْ حَلَّ خَاطِرُهُ فِي مَقْعَدٍ، لَمْ تَشَى،
أَوْ جَاهِلٍ، لَصَحَا، أَوْ أَخْرَسَ خَطْبَا
ثُمَّ قَالَ فِيهَا:

فَالْمَوْتُ أَعَذَّرَ لِي، وَالصَّبْرُ أَجْمَلَ بِي، وَالْبَرُّ أَوْسَعَ، وَالذُّنْيَا لِمَنْ غَلَبَا

ولسنا في حاجة إلى استقصاء الأمثلة في قضية مشهورة مُصادقٍ عليها،
والذي يحتاج إلى رفع اللبس هو الفرق بين ترصيع أبي الطيب وترصيع
الشعراء الشعبيين والقدماء عامة؟

إن الفرق يكمن أساساً في قوة فاعلية العنصر الدلالي باعتباره عنصراً
مؤزماً في ترصيع أبي الطيب، حيث يكادُ الذهنُ ينشغلُ بالمقابلات المعنوية:

1. لو حلَّ خاطِرُهُ فِي مَقْعَدٍ لَمْ تَشَى، أَوْ جَاهِلٍ لَصَحَا، أَوْ أَخْرَسَ خَطْبَا

مقعد / لمشى

جاهل / لصحا

أخرس / خطبا

2. فنحن في جدل [جدل / وجل
والروم في وجل]

فالمفارقة تكون إما داخل القرينة بين مُكونيها، أو بينها وبين القرينة الموازنة
لها. وقد تخفُّ المقابلة لتتزلَّ إلى مُستوى تفرُّع المعاني وتقليب أوجهها.

في جميع الأحوال نكون بصدد تراكب الصور البلاغية: المقابلة + التوازن
الترصيعي، أو المقابلة بين الحقيقة والمجاز + التوازن الترصيعي، وهذه
الخاصية هي التي بنى عليها أبو تمام صناعته التجنيسية كما تقدم.

إننا لا نستبعد هنا عنصرَ البداوة الذي امتزجَ في شخص أبي الطيب بمعطيات الحضارة وظل يكافحها نظراً وممارسةً. بل نعتقد أن إخراج التقسيمات الدلالية الناتجة عن تعقيد فكر أبي الطيب الفلسفي ورحابته في صور ترصيعية راجع إلى استعداده العربي وبداوته أيضاً.

إن الدور الكبير الذي صارت تلعبه المقابلات المعنوية والتعريفات قد حداً بالبلاغيين إلى الانتقال من الحديث عن الترصيع وحصره في صور محدودة إلى الحديث عن التقسيم، والتقسيم أميل إلى التعبير عن الدلالة، حتى وإن جعل له بعضهم بعداً صوتياً، وشأنه في ذلك شأن المقابلة¹.

والخلاصة أن أبا الطيب — ومن سلك طريقه في التقسيم — قد حقق تراكب الصور الدلالية والصوتية. فلم تعد الألفاظ تكرر عندهم لتوازن صيغها، ولا التراكيب لتوازي مواقعها، بل لما بينهما، أيضاً، من علاقات معنوية تقابلية. وهذا ما أدى بالبلاغيين إلى تفريع التوازن الترصيعي والدلالي عن مصطلح واحد كالتقسيم والمقابلة والمناسبة و.. الخ.

¹ — المرشد 722/2.

الفصل الثاني

التوازن والدلالة

1) ظاهرة الاشتقاق والترديد

ميزَ أكثرُ البلاغيين بين التجنيس بمعناه الدقيق، وبين الاشتقاق، من جهة، والترديد من جهة أخرى، وذلك لاشتراطهم اختلافَ دلالة المتجانسين الشيء الذي لم يكن واضحاً في الاشتقاق (وهو المجانسة بين كلمات ترجع إلى أصل معجمي واحد)، وفي الترديد (هو إعادة الكلمة نفسها في موقعين أو مواقع متقاربة) غير أن المدققين منهم انتبهوا إلى مستويات الاختلاف النحوي والسياقي في الظاهرتين فألحقوهما بالتجنيس¹.

ويعتبر "الاشتقاق" و"الترديد" من الآليات التوازنية التي حظيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم، كما تفرعت عن الاشتقاق صورة موهمة دعيت "شبه الاشتقاق".

ويكاد الدارس يحس في بادئ أمره، أن الاشتقاق والترديد قد استعملوا استعمالاً واحداً في جميع الاتجاهات، وأن الفارق بين الشعراء فيهما فارق كمي لا أكثر، والواقع خلاف ذلك كما سنبين فقد لعبت الاختلافات الدلالية دوراً ملحوظاً في التمييز بينهم.

1) في الاتجاه التكاملي

استعمل الشعراء الجاهليون الاشتقاق والترديد استعمالاً ملحوظاً. على أنه يجب التفريق بين ما صحت نسبته إليهم من شعر، وما نحلوه من شعر مصنوع

¹ - انظر الفصل الثالث من كتابنا: البنية الصوتية في الشعر.

ينتمي بشتى مظاهره إلى الشعر التراكمي. هذه الظاهرة جلية في شعر امرئ القيس مثلاً، كما سنرى. وربما كانت الدراسة الفنية من هذا القبيل مناسبة لكشف الشعر الذي يتماشى مع الاتجاه العام الجاهلي، اتجاه الفحول والشعر المصنوع من طرف شعراء غير موهوبين في الموازنة بين العناصر الشعرية. فأنتمجوا شعراً حققوا له تخمة من التوازن الصوتي على حساب المقومات الشعرية الأخرى.

على أن الإسراف في مقوم من المقومات ونسبته إلى شاعر بعينه قد يدل على ما استقر في أذهان المشتغلين برواية الشعر من طوابع الشعراء واتجاهاتهم. فقد نسب إلى امرئ القيس مثلاً من المبالغات التوازنية ما لم ينسب إلى أحد غيره من الشعراء.

فلو رصدنا المستوى العادي لهذه الظاهرة في أشهر قصائده؛ في بانيته في أم جندب، مثلاً، لوجدناه أدنى من مستواه في القصائد المنحولة بدرجة يصعب تفسيرها بل أنه أدنى من مستوى التريديد عند شاعر آخر اشتهر به هو زهير. ونورد فيما يلي نموذجاً من شعر امرئ القيس وآخر من شعر زهير بصوران مستوى هذه الظاهرة في الشعر التكاملي الجاهلي.

الاشتقاق والتريديد في بانيه امرئ القيس:

نكتفي بإيراد الأبيات موضع الشاهد — لقلتها — مقطوعة عن سياقها، مع إثبات أرقامها في القصيدة¹:

3. أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقاً وَجَدْتُ بِهَا طَيْباً وَإِنْ لَمْ تَطْيَبْ

¹ — ديوان امرئ القيس 41.

5. أَلَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَدِثْتُ وَصَلِيهَا،
 11. فَلِلَّهِ عَيْنًا مَن رَأَى مَن تَفَرَّقَ
 14. وَأَنَّكَ لَمْ يَفْخَرْ عَلَيْكَ كَفَاخِرِ
 17. يُغَرِّدُ بِالْأَسْحَارِ فِي كُلِّ سُدُقَةٍ
 34. فَيَوْمًا عَلَى سِرْبٍ نَقِيٍّ جُلُودُهُ
 37. فَلَأَيَّ بَلَاءٍ مَا حَمَلْنَا وَلِيدَنَا
 42. خَفَاهُنَّ مِثْلَ أَنْفَاقِهِنَّ كَأَنَّمَا
 43. فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
 وَكَيْفَ تُرَاعِي وَصْلَةَ الْمُتَغَيِّبِ
 أَشْتُ وَأَنَايَ مِثْلَ فِرَاقِ الْمُحْصَبِ
 ضَعِيفٍ، وَلَمْ يَغْلِبْكَ مِثْلُ مُغْلَبِ
 تَغَرَّدَ مِيَّاحِ النَّدَامَى الْمُطْرَبِ
 وَيَوْمًا عَلَى بَيْذَانَةٍ أَمْ تَوَلَّبِ
 عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ السَّرَاةِ مُحْنَبِ
 خَفَاهُنَّ وَنَقَّ مِثْلَ عَشِيٍّ مُجَلَّبِ
 وَيَبْنِ شُبُوبٍ كَالْقَضِيمَةِ قَرْهَبِ

لا بد من إبداء ملاحظتين: أولاً كمية، إذ نلاحظ أن نسبة الأبيات التي تحتوي اشتقاقاً أو ترديداً دون سدس أبيات القصيدة (09/55)، وثانيتهما نوعية، وهي أن بعض هذه الترديدات تكاد تكون تكرارات صرفاً لضعف المفارقة الدلالية بين الجهتين المنسوب إليهما ("كيف" في البيت 5، و"فيوما" في البيت 34). كما أن الاشتقاقات لا تقوم على مفارقات دلالية صرفية قوية مثل الفاعلية والمفعولية مثلاً. الخ.

أما البنية البارزة في هذه القصيدة فهي التجنيس السجعي والترصيع، مثل قوله:

24. لَهُ أَيْطَلَا ظَنِّي، وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَصَهْوَةً عَيْرٍ، قَاتِمَ فَوْقَ مَرَقَبِ
 25. وَيَخْطُو عَلَى صَنْمٍ صِلَابٍ كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطُحْلَبِ
 26. لَهُ كَفَلٌ كَالدَّعْصِ لَبْدَهُ النَّدَى إِلَى حَارِكٍ مِثْلِ الْغَبِيطِ الْمُذَابِ
 د. د. د.

وهذه ميزة أساسية للاتجاه الكلاسيكي كما بينا.

الاشتقاق والترديد في معقة زهير¹

نسلك نفس الطريقة التي سلكتها مع قصيدة امرئ القيس، أي إيراد الأبيات موضع الشاهد وحدها بأرقامها في القصيدة:

- | | |
|--|--|
| 6. فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ، قُلْتُ لِرَبِيعِهَا | لَا أَنْعِمُ صَبَاحًا، أَيُّهَا الرَّبِيعُ، وَأَسْلَمُ |
| 10. بَكْرُنَ بَكُورًا، وَاسْتَحَرْنَ بِسُخْرَةٍ | فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْقَمِ |
| 11. جَعَلْنَ الْقَتَانَ عَنْ يَمِينِ وَحَزْنَهُ، | وَكَمْ بِالْقَتَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُخْرِمِ |
| 13. وَوَرَكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْطُونَ مَتْنَهُ | عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَقِّمِ |
| 14. كَانَ قَتَاتِ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلِ | نَزَلْنَ بِهِ، حَبُّ الْقَنَاءِ لَمْ يُحْطَمْ |
| 16. سَعَى سَاعِيًا غَيْظُ بَنٍ مُرَّةً بَعْدَمَا | تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالدَّمِ |
| 20. وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نَذَرَكِ السَّلَامَ وَأَمِعَا | بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْأَمْرِ نَسْلَمُ |
| 25. يَنْجُمُهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةٌ | وَلَمْ يَهْرَقُوا، بَيْنَهُمْ، مِلءَ مِخْجَمِ |
| 26. فَمَنْ مَبْلَغُ الْأَخْلَافِ عَنِّي رِسَالَةٌ | وَذُبْيَانٍ: هَلْ أَقْسَمْتُمْ كُلُّ مَقْسَمِ |
| 27. فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي نَفْسِكُمْ | لِيَخْفَى، وَمَهْمَا يَكْتُمُ اللَّهُ يَعْلَمُ |
| 30. مَتَى تَبْعُثُوهَا تَبْعُثُوهَا ذَرِيمَةً | وَتَضُرُّ إِذَا ضَرَرْتُمُوهَا فَتَضَرُّمِ |
| 31. فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكُ الرِّيحِ بِثِقَالِهَا | وَتَلْقَحُ كِشَافًا، ثُمَّ تُنَجِّجُ، فَتَنْتِمِ |
| 33. فَتَغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تَغِلُّ لِأَهْلِهَا | قُرَى بِالْعِرَاقِ، مِنْ قَفِيزٍ، وَدِرْهَمِ |
| 39. جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمُ يُعَاقِبُ بِظُلْمِهِ | سَرِيعًا، وَإِلَّا يُنْدِ بِالظُّلْمِ يُظْلَمِ |
| 41. رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمْتِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا | عِمَارًا، تَقَرَّى بِالسَّلَاحِ، وَبِالدَّمِ |
| 45. تُسَاقُ إِلَى قَوْمٍ لِقَوْمٍ غَرَامَةٌ | صَحِيحَاتِ مَالٍ، طَالِعَاتِ بِمُخْرَمِ |

¹ — شرح شعر زهير 16.

47. كِرَامٍ فَلَا ذُو الثَّنْبِلِ مُذْرِكُ تَبْلِهِ
 48. سَكِمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشُ
 50. وَأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ
 52. وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ وَيَنْخَلُ بِفَضْلِهِ
 53. وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عَرْضِهِ
 54. وَمَنْ لَا يَذُدُّ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ
 55. وَمَنْ هَابَ أَسْنَابَ الْمَنَآيَا يَنْلَنَهُ
 58. وَمَنْ يَغْتَرِبُ يَحْسِبُ عَدُوًّا صَدِيقَهُ
 60. وَمَنْ لَا يَزَلُ يَسْتَحْمِلُ النَّاسَ نَفْسَهُ
 لَدَيْهِمْ، وَلَا الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلِمٍ
 ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَاكَ يَسْنَامُ
 وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمٍ مَا فِي غَدِ عَمِي
 عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَتَعْنَ غَنَاهُ، وَيُذَمُّ
 يَقْرَهُ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشَّتْمَ يَشْتَمُ
 يَهْتَمُّ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يَظْلَمُ
 وَلَوْ نَالَ أَسْنَابَ السَّمَاءِ بِسُلْمٍ
 وَمَنْ لَا يَكْرُمُ نَفْسَهُ لَا يَكْرُمُ
 وَلَمْ يُغْنِهَا، يَوْمًا، مِنَ النَّاسِ يَسْنَامُ

إن مقارنة سريعة بين بنية الاشتقاق والترديد في هذه القصيدة وفي قصيدة امرئ القيس السابقة تبين تميزاً كمياً ونوعياً¹.

فمن حيث الكم، نلاحظ أن هذه الظاهرة تكاد تغطي نصف أبيات قصيدة زهير 25/60. في حين لم تتجاوز عند امرئ القيس سدس الأبيات 09/55. يضاف إلى ذلك توالي الظاهرة في عدة أبيات، لتحقيق كثافة ظاهرة في بعض المواقع.

وتتميز بعض اشتقاقات زهير وترديداته بتقوية الاختلاف الدلالي بين الطرفين المشتقين أو في محيط المُرَدِّين خاصة في الأبيات الأخيرة ذات

¹ — من الصدف المساعدة تقارب عدد أبيات القصيدتين (55 في الأولى، و60 في الثانية).
 والحال أننا إنما قَدَّمناهما على أساس بروز هذه الظاهرة التوازنية فيهما واشتعارهما الذي يبعد
 عنهما مظنة النحل أو العبث. والواقع أن بنيتهما الفنية تبعد هذه المظنة.

الصَّبْغَةُ الحَكْمِيَّةُ وذلك للمقابلة بين حالتين (انظر الأبيات: 48، 50، 52، 53، 54، 55، 58، 60).

والمقابلات الدلالية ذات حضور في قصيدة زهير بصفة عامة.

2) في الاتجاه التراكمي

في أراجيز العجاج وابنه رُوبة

استغلَّ الرُّجَّازُ الاشتقاق والترديد استغلالاً كبيراً على طول أراجيزهم. غير أنهم تَمَيَّزُوا عن الاتجاه التكاملي بجعل اللفظة أو الألفاظ المرددة أو المشتقة أو الموهمة الاشتقاق أساس البنية التوازنية في البيت أو الشطر أو مجموعة الأَشْطُرِ. فالشطران التاليان من قول العجاج في السيل¹.

وَيَقْلَعُ النَّخْلَ الرُّطَابَ المُرْطَبَا
وَالزَّيْتَ لَمْ يُرْطَبْ وَزَيْتَا أُرْطَبَا

مَبْنِيَانِ على كلمتي "رطب" و"زيت".

وتبسَّطُ مادة (غ ن) سيطرتها على الأَشْطُرِ التالية²:

إِنَّ الْغَوَانِي قَدْ غَيْنَ عَنِّي
وَقُلْنَ لِي عَلَيْكَ بِالتَّغْنِي
عَنَّا، فَقُلْتُ لِلْغَوَانِي إِنِّي

¹ — شرح ديوان العجاج 96.

² — نفسه 184.

عَنِ الْغِنَى، وَأَنَا كَالْمُظَنَّى

وتأتي على العجاج لحظات لا تفلت فيها من التشقيق والتقليب في عدة صيغ.
فمن ذلك قوله في مدح مُصعب بن الزبير وهجو المختار بن أبي عبيد¹:

لَقَدْ وَجَدْتُكُمْ مُصْنَعِيًا مُسْتَصْنَعِيًا
حِينَ رَمَى الْأَخْزَابَ وَالْمُحَزَّبَا
وَحَشَبِي الْأَعْجَامِ وَالْمُخَشَّبَا
وَالدَّرْبَ ذَا الْبُنْيَانِ وَالْمُدْرَبَا

يلاحظ من الأمثلة السابقة أن الاشتقاق مدعم بتكرار أصوات الألفاظ المشتقة
في كلمة لا تنتمي إلى نفس الجذر، كما يلاحظ عدم الحرص على المقابلات
الدلالية في الصيغ الصرفية المشتقة. أضف إلى ذلك الميل إلى الإعراب خاصة
في ديوان روبة كقوله²:

إِذَا شَحَا لِلشَّدَقَاتِ شَدَقْمُهُ
لَا قَيْنَ مَضَاغًا هَقْبًا قَهَقْمُهُ
مِنْ طُولِ مَا هَقْمُهُ تَهَقُّمُهُ
مُطَلَقَةً أَنْيَابُهُ لَا تَكْعَمُهُ

وقوله³:

لَوْ كُنْتُ أَسْطِيعُكَ لَمْ يَشْغَشْغْ

¹ — شرح ديوان العجاج 94.

² — ديوان روبة 153.

³ — ديوان روبة 97.

شِرْبِي وَمَا الْمَشْغُولُ مِثْلُ الْفَرَعِ
عَرَفْتُ أَنِّي نَاشِغٌ فِي النَّشْغِ
إِلَيْكَ أَرْجُو مِنْ نَدَاكَ الْأَسْوَعِ
إِنْ لَمْ يَعْقُبْنِي عَائِقُ التَّسْغِ
فِي الْأَرْضِ فَارْقُبْنِي وَعَجَمَ الْمُضْغِ

إن المؤشرات السابقة كلها تؤكد الدور الصوتي المحض لهذه الظاهرة في الأراجيز. غير أن التخلي نسبياً عن مطالب المعنى في الدقة والوضوح لصالح التوازن الصوتي قد يكون مَرَكَباً لتأسيس معنى أو دلالة ثانوية، دلالة شعرية رمزية.

إن الأراجيز تقترب في هذه الحالة من سجع الكهان الذي يعتمد التوازن والغرابة الصوتية والدلالية لخلق جو يلعب هذا الدور حتى في البيئة الإسلامية. نكتفي بمثال واحد لهذه الممارسة هو المختار بن أبي عبيد نفسه، الذي هجأ العجاج بالأسطر السابقة، لقد كان يدعي "الكهانة" والاطلاع على الغيب، فكان لذلك يعتمد محاكاة سجع الكهان والمتنبئين ليحيط شخصه وكلامه بهالة من القداسة الدينية، وقد ذكر المبرد أن "المختار كان يدعي أنه يلهم ضرباً من السجاعة لأمر تكون، ثم يحتال فيوقعها، فيقول الناس: هذا من عند الله عز وجل"¹.

فكان العجاج حين هجأ بذلك الفيضان الاشتقاقي كان يرد سحر أسجاعة الغريبة. وبعد ممارسة الرُّجَاز الاشتقاقية التي تمثل، في نظرنا، أقصى ما وصل إليه الاتجاه التراكمي نجد ظاهرة ذات مغزى، وهي محاولة المقلدين —

¹ — إحسان النص الخطابة العربية 200، ونقل كلام المبرد من الكامل 164/2.

من واضعي الشعر ونسبته إلى القدماء — إنتاج شعر صوتي خالص قائم على هذيان اشتقائي، لقد وقع في روعهم أن المسألة مسألة كمية فأوصلوا الاشتقاق إلى أقصى حدوده. ونقدم هنا مثالا واحداً دالاً بما يُحيط به من ملابسات. فهو منسوب¹، من جهة إلى أمير الشعراء الجاهليين ومفجّر ينبوع الشعر، كما هو منسوب لعمل الجنّ المُلهم للشعراء. القصيدة مكونة من ثلاثة وعشرين بيتاً يقف الشاعر في الستة الأوائل منها على الأطلال وما يتصل بها، ثم ينتقل ابتداءً من البيت السابع إلى الحديث عن شاعريته وعن توابعه من الجن الذين يعتلجون به فيقصف صدره رعداً مُدوياً يعقبه سيل من الأمطار... الخ في هذا الجزء سيطر الاشتقاق، كما سيلاحظ القارئ، إنه مرتبط، إذن، بأمير الشعراء وبالجن ثم بالرعد والسيول والسحاب²... الخ:

- | | |
|--|---|
| 1. ديارٍ بِهَا الظِّلْمَانُ وَالْعَيْنُ تَعْكِفُ | وَقَفْتَ بِهَا تَبْكِي وَدَمْعُكَ يَذْرِفُ |
| 2. يُهَيِّجُ حَزْناً مِنْ ضَمِيرِكَ دَاخِلاً | تَذْكُرُ لَيْلَى بَعْدَ غَرْبِ يَكْفِكِفُ |
| 3. لَقَدْ رَاغَبِي ظَبْيِي تَعَرَّضَ مُطْفِلٌ | أَغْنُ عَلَيْهِ حَلِيَّةٌ يَنْشَوِّفُ |
| 4. أَلَمَّا بِسَلَمَى عَنْكُمَا إِنْ عَرَضْتُمَا | وَقُولَا لَهَا عَوْجِي عَلَى مَنْ تَخَلَّفُوا |
| 5. أَلَمْ تَعْلَمِي أَنِّي صَرُومٌ مُشَيِّعٌ | وَأَنِّي بِحُبِّ الْغَانِيَاتِ مُكَلَّفُ |
| 6. فَإِنْ تَسْأَلِي عَنِّي الْيَمَانِي تَخْبِرِي | وَأِنْ تَسْأَلِي عَنِّي رِبِيعَةَ يَعْرِفُوا |
| 7. أَنَا الشَّاعِرُ الْمَرْهُوبُ حَوْلِي تَوَابِعِي | مِنْ الْجِنِّ تَرْوِي مَا أَقُولُ وَتَعْرِفُ |
| 8. إِذَا قُلْتُ أُبَيَّاتاً جِيَّاداً حَفِظْتُهَا، | وَذَلِكَ أَنِّي لِلْقَوَافِي مُثَقَّفُ |
| 9. إِذَا مَا اعْتَلَجْنَا خِلْتُ فِي الصُّدْرِ قَاصِيفاً | كَرَجَّةٍ رَعْدٍ صَادِقٍ حِينَ يَرْجُفُ |

¹ — لقد صرت بعد تسجيل هذا الرأي أخشى أن يكون لامرئ القيس منحيان في الجد والهزل والواقع والإغراب وقطرة على محاكاة الموضوع صوتياً.

² — القصيدة في ديوان امرئ القيس 323-329 ضمن الزيادات زيادات ملحق الطوسي من المنحول الثاني. "ويقال إنها لرجل من كندة" (نفسه 323).

10. مَلِثٌ مُرَبٌّ مُكْفَهَرٌ يَحْتُثُهُ
 11. فَأَزَجَى وَجَالَ الْمَوْجُ فِيهِ وَأَجَلَبَتْ
 12. إِذَا مَا حَدَا فِي حَجَرَتَيْهِ قَبَادَرَتْ
 13. أَجَشُّ هَزِيمٍ جَوْشَنِيٍّ رَمِيثُشُهُ
 14. مَهِيلٌ مَهُولٌ مُنْتَهَلٌ مُهْلَهْلٌ
 15. تَدَاعَى بِدَعْوَى سَاكِنِ الرِّيحِ مَذْجَرَى
 16. وَمَرٌّ وَمَالُ الرَّغْدِ فِيهِ وَأُرْسِلَتْ
 17. تَكْبَكِبٌ فَاثْكَبَتْ مَنَاقِبُ نَكْسَبُ
 18. فَعَمَغَمَ فِي جَوِّ السَّمَاءِ مُغَمِّمًا
 19. تَرَقَّرَقَ فَاهْرَاقَ وَرَنَّقَ بَرَقُوه
 20. فَلَمَّا طَفَا طَافَ عَلَيْهِ وَقَدْ طَفَا
- حَيْثُ يَزَجِي وَيَلُةُ فَيُوكِفُ
 عَلَى الْمَوْجِ مِلْجَاجُ الصَّوَاعِقِ تَصْنِيفُ
 مَكَائِبُ قَطْرِ مُسْتَفِيزِ تَخْذَرُ
 مَرِيشٌ كَمِيَشُ الرِّشِّ رِيٌّ يَرِيْفُ
 مُصِلٌ صَوُولٌ مُصْنَمِلٌ مُسْفَسَفُ
 فَمَرٌّ بِسَلِيلٍ مَا يَغِيضُ يُعْطَرِفُ
 عَلَيْهِ سَمَاءٌ تَسْتَفِيزُ وَتَغْرِفُ
 تَكْبُ مَسْتَخْفِي الْكَوَكِبِ يَكْنُفُ
 فَعَمَغَمَ مِلْثَامُ السَّحَابِ الْمُؤَلَّفُ
 وَهَاجَتْ بُرُوقٌ فِي نَوَاحِيهِ تَخْطَفُ
 طَفِيفٌ أَطَفَ الطُّبْلُ بِالرَّغْدِ مُسْقِفُ

(3) في الاتجاه التفاعلي

استمرَّ الاتجاه التفاعليُّ في استغلالِ الإمكاناتِ التوازنية للاشتقاق. مزاولاً بينه وبين الإمكاناتِ التوازنية الأخرى. غيرَ أن الجديدَ عندَ هذا الاتجاهِ هو تقويةُ جانبِ الإبهامِ بإعطاءِ شبهِ الاشتقاقِ — الذي سُمِّيَ عندَ بعضِ القدماءِ الاشتقاقَ الموهَمَ — مكانةً أوسعَ، بل والاكْتَاءَ عليه أحياناً في أبياتٍ متواليّة، وكذا التوسّع في الاشتقاقِ من الأسماءِ والأعلامِ.

لقد قامَ الاشتقاقُ عندَ القدماءِ على التفريعِ من أصلٍ مُعْجَمِيٍّ واحدٍ كذكرِ الفعلِ ومصدره أو ماضيه ومضارعه أو غيرِ ذلك من الاشتقاقاتِ الممكنة. وهذه الصورةُ موجودةٌ أيضاً في شعرِ أبي تمامٍ يَوقِيها الاختلافُ الدلاليُّ القائمُ على المقابلةِ أو الحقيقةِ والمجازِ. وهذا شيءٌ بيناهُ سابقاً. أما شبهُ الاشتقاقِ

فيتعلّق بالمجانسة بين كلمتين من أصليين مُعجميين مُختلفين، غيرَ أن تجانسَهما الصوتيَّ التامَّ وهيئةَ اشتقاقِهما توهمُ أنهما من أصلٍ واحدٍ. إن هذه الآلية التي تتطلبُ معرفةَ واسعةٍ باللغة قد تبدو عزيزة الوقوع صعبة التصيّد، ولكن المؤكّد أن أبا تمام كان يصيبُ منها ما شاء كلّما صوّبَ إليها همته. كما هو الشأنُ في الأبياتِ الأولى من إحدى مَذهبيّاته لمحمد بن عبد الكريم الزيات، جاءَ فيها حسبَ التّرقيم¹:

- | | |
|---|--|
| 1. متى أنتَ عن ذهلِيّة الحَيّ ذاهِل ² | وقلّبك مِنها مُدّة الدّهرِ أهْل ! |
| 2. تُطلُ الطُّول ³ الدَّمْع في كُلِّ مَوَاقِف | وتَمُثُل بالصَّبْرِ الدِّيارُ المَوائِلُ |
| 3. دَوَارِسُ لَمْ يَجْفُ الرِّبِيْعُ رُبُوعَهَا | وَلَا مَرَّ فِي أَغْفَالِهَا، وَهُوَ غَافِل ⁴ |
| 4. فَقَدْ سَخَبَتْ فِيهَا السَّحَابُ ذَيْلَهَا | وَقَدْ أَخْمَلَتْ بِالنُّورِ فِيهَا الخَمَائِلُ |
| 5. تَعْفَيْنَ مِنْ زَادِ العَفَاة ⁴ إِذَا انْتَحَى | عَلَى الحَيِّ صَرْفُ الأَزْمَةِ المُتَمَلِّجُ |
| 6. لَهُمْ سَلَفٌ سُمِرُ العَوَالِي وَسَامِر ⁶ | وَفِيهِمْ جَمَالٌ لَا يَغِيضُ وَجَامِل ⁶ |
| 7. لَيَالِي أَضَلَّتْ العِزَاءَ وَجَوَلَتْ | بِعَقْلِكَ أَرَامُ الخُذُورِ العَقَائِلُ |

لقد كدّسَ الشاعرُ في هذه الأبياتِ السبعة تسعةَ تجنيساتٍ موهمةٍ الاشتقاقِ من أصلٍ واحدٍ، ثم تخلى عن ذلك إلاّ لِمَاماً في بقية القصيدة، وهذه جملةٌ من الأبياتِ المواليةِ للسبعةِ السابقة:

¹ — شرح ديوان أبي تمام 468.

² — "ذهلية: امرأة من بني ذهل: هنا سالٍ وناسٍ" (نفسه 468).

³ — "تطل: تهدر" (نفسه 468) والطلول: رسوم الديار أو بقايا الديار.

⁴ — "تعفين: زال منهن. العفاة: طالبو المعروف" (نفسه).

— "الأغفال : الأرض التي لا علم لها" (نفسه).

⁶ — "السامر: المتحدث في ضوء القمر" (نفسه).

8. مِنْ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَخَلَ صُيِّرَتْ
لَهَا وَشُمًا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَخُلُ
9. مَهَا الْوَحْشُ إِلَّا أَنْ هَاتَا أَوَانِسُ،
قَنَا الْخَطُّ إِلَّا أَنْ تِلْكَ ذَوَابِلُ
10. هَوَى كَانْ خَلْسًا، إِنَّ مِنْ أَحْسَنِ الْهَوَى
هَوَى جَلَّتْ فِي أَفْنَانِهِ، وَهُوَ خَلِيلُ
11. أَبَا جَعْفَرٍ إِنَّ الْجَهَالََةَ أُمُّهَا
وَلَوْدٌ، وَأُمُّ الْعِلْمِ جَدَاءُ خَائِلُ

ولا نستمر في قراءة القصيدة إلا زدنا تأكيداً من تخلي الشاعر عن هذه الآلية واكتفائه بالترديد على نحو ما في البيت الثامن (الخلاخل / الخلاخل)، وخاصة البيت العاشر، حيث تكرر لفظ "هوى" ثلاث مرات ثم دعمه بلفظ "هو". غير أن أبا تمام قد سعى أحياناً إلى رفع مستوى الاختلاف بين المرددين إلى مستوى أعلى بجعل أحدهما في مستوى الوصف اللغوي والآخر في مستوى اسم الجنس، كما في قوله:

48: وَمَا رَاغِبٌ أَسْرَى إِلَيْكَ بِرَاغِبٍ وَلَا سَائِلٌ أَمَّ الْخَلِيفَةَ سَائِلٌ

فالأمر جلي بين "سائل" الأولى أي طالب حاجة، و"سائل" الثانية أي محترف التسؤل، ولذلك قال الشارح مجملاً: "أي ليس سؤالك وسؤال الخليفة يشين من طلبه"¹ أضف إلى ذلك فاعلية النفي التي تسعى لنفي مذمة السؤال عن السائل، وخلصتها: "ليس السائل سائلاً".

وهذا يشكل مستوى وسطاً بين الترديد المحض وشبه الاشتقاق وهو من علامات الاتجاه التفاعلي البديعي²، ومثل ذلك إضافة كل من المرددين إلى جهتين متعارضتين تعارضاً قوياً، مثل إضافة "السم" إلى الشفاء والقتل:

¹ — شرح ديوان أبي تمام 473.

² — انظر مناقشة ذلك في الفصل الثالث من كتاب (ب. ص. ش).

51. وَقَدْ تَأَلَّفَ الْعَيْنُ الدُّجَى، وَهُوَ قَيْدُهَا وَيُرْجَى شِفَاءُ السُّمِّ، وَالسُّمُّ قَاتِلُ

أما الوجه الثاني للاشتقاق الموهوم الذي نعتبره من ميزات الصناعة عند أبي تمام، فهو الاشتقاق من الأسماء. وهو إن وُجدَ عند شعراء قبله فلم يتوسّعوا فيه توسّعه. وقد عدّ عبد القاهر الجرجاني ذلك منه استسلاماً للتكلف أحياناً، فقال فيه: "ويرى أنه إذا مرّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها في شعره من دون أن يشتق منه تجنيساً، أو يعمل فيه بديعاً، فقد باء بائماً، وأخل بفرض حتم، من نحو قوله:

سيفُ الإمام الذي سمّته همّة لما تخرّم أهل الأرض مخترمًا
إنّ الخليفة لما صال كنت له خليفة الموت فيمن جار أو ظلمًا
قرئت بقرآن عين الدين وانتشرت بالاشتريين عيون الشرك فاصنطلمًا¹

الذي يهمننا هنا هو تأكيد الظاهرة في حدّ ذاتها، أمّا الحكم عليها بالتكلف فيرجع إلى موقف عبد القاهر الجرجاني من البنية الصوتية بصفة عامة، وقد عرضنا له في مكان آخر. ونشير هنا إلى ما يتصل بهذه الواقعة اتصالاً خاصاً ومباشراً.

لقد أرجع عبد القاهر مزية التجنيس كلّها إلى ما ينتج عنه من "توهم"²، وغاب عنه أن هذه الصورة من الاشتقاق توهم أن الفعل والصفة داخلان في جوهر الاسم المشتق منه، أو مستخلصة من جوهره، فهي بذلك ذات قوة إقناعية، وليست مجرد حلية لفظية.

¹ — أسرار البلاغة 11. الأبيات 10-12 من قصيدة له في الديوان

² — أسرار البلاغة 14. 11.

إن أمثلة التوازن المتطرفة في الاتجاه التراكمي لتدعو إلى التساؤل: هل يمكن وجود شعر يقوم على الموازنات الصوتية وحدها، دون ما حاجة إلى المقومات الدلالية المساهمة في البناء اللغوي للنص الشعري؟

إن الذي ينسجم مع ما نذهب إليه من قيام الشاعرية على التفاعل يجعل الحديث عن غياب أحد أطراف التفاعل (الدلالة والصوت) أمراً غير مقبول. الأجدر بالدارس أن يبحث عن مستوى الحضور من الظهور والخفاء، ومن القيادة والتبعية. بل ينبغي، أكثر من ذلك، كشف فاعلية الغياب. فمن العناصر ما يفعل بالغياب لما ألفناه من حضوره، فنحن لا ننطلق في قراءتنا من فراغ.

فالذي يمكن البحث عنه، إذن، هو مدى هيمنة الموازنات لا تفردتها بالفاعلية الشعرية. وليس الأمر خاصاً — في هذا الصدد — بالشعر القديم ذي الطبيعة الخطابية وإنما ينسحب أيضاً على الشعر الحديث. فبعد موجة الحماس المرتبطة بالمستقبليين والدادائيين والحروفيين وغيرهم يعود الدارسون البنيويون للاعتراف باستحالة قيام شعر صوتي خالص.

2: مستويات تفاعل الصوت والدلالة داخل البيت:

الاتساق والتضمين

درسنا مفهوم الاتساق والتضمين في كتابنا البنية الصوتية في الشعر، وميزنا بين التضمين الداخلي الذي يهْمُ ترابط الشطرين، والخارجي الذي يسهم ترابط الأبيات وقد لاحظنا أن التضمين الداخلي يلعب دوراً مُشعرنا في الشعر العربي يقتضي تتبعه وكشف فعالياته فخصصناه بهذه الدراسة التمهيدية. ونقيض التضمين الاتساق، وهو تطابق التقطيع النظمي الصوتي مع التمثيل الدلالي.

من قراءة غير شاملة للشعر العربي – ولا يمكن أن تكون إلا كذلك – أمكن الالتقاء بأنماط مختلفة من صور الاتساق والتضمين. وليس من الممكن تقديم نماذج لكل الخصوصيات التي تميز هذه المجموعة من الشعراء عن تلك، ولا ذلك العصر عن غيره. كما لا يمكن الخوض في تفسير أسباب وجود هذه الظاهرة أو تلك. فإنجاز ذلك يتطلب أن تكون بين أيدينا دراسات في الموضوع، وهو شيء غير متيسر حالياً. وكل ما نستطيع عمله، في هذا السياق، الإشارة إلى بعض المعالم البارزة، وطرح أكثر ما يمكن من الأسئلة من خلال التناول الوصفي لهذه المعالم.

سبق أن رأينا أن مواقف البلاغيين والنقاد العرب من الاتساق والتضمين تمتد من موقف أبي العباس ثعلب الذي يرى مثله الأعلى في استقلال الوحدات الإيقاعية نظمياً ودالياً، إلى موقف ابن طباطبا وابن الأثير اللذين يربطان ترابط أجزاء الكلام¹. ويمكن القول، الآن، بأن الممارسة العملية عند الشعراء كانت

¹ – البنية الصوتية في الشعر.

فعلا تمتد - وخاصة بالنسبة للتضمين الداخلي - وهو محور بحثنا - بين حدود شبيهة بتلك التي دافع عنها المنظرون؛ تمتد من هيمنة الاتساق، عند امرئ القيس مثلا، إلى هيمنة التضمين عند العجاج، عبر تجربة متفردة تحاول تحقيق التضمين عبر بنية اتساق مخالفة عند زهير.

إن عملية الاختزال التي انتخبت هؤلاء الشعراء كانت عفوية جداً في منطلقها لا تهمها إلا الظاهرة. ثم تأكد لي أن هؤلاء الشعراء يمثلون، فعلا، ثلاث اتجاهات في بناء الشعر.

1) هيمنة الاتساق : الخطاطة الإمروقيسية

يبدو وكأن أبا العباس ثعلب كان ينظر انطلاقاً من ديوان أحد فحول الشعراء الجاهليين الذين اعتبروا قدوة في كثير من قيم الشعر القديم، - ديوان امرئ القيس بالتحديد. فشعر امرئ القيس نموذج مثالي لتشخيص آراء ثعلب. وسنحاول تلمس ذلك من خلال ملاحظات وجيزة:

1 - لا يكاد تضمين الافتقار الخارجي يحتل مكانة تسمح له بالظهور في ديوان امرئ القيس. فالعلاقة بين الأبيات هي في الغالب علاقة اقتضاء واستقلال. فلا ترتبط الأبيات فيما بينها إلا برابطة الضمير، وعودة الكلام على متقدم، أو برابطة العطف وغير ذلك من الروابط المعنوية المفترض وجودها في كلام يدور حول موضوع معين؛ روابط مرجعية أساساً. وحالات التضمين الخارجي التي تقوم على ترابط نحوي ملموس، أي تخترق جملاً متماسكة، حالات محدودة في كل الديوان، لا نرى ضرورة لإثباتها هنا. وهي من نوع ما ورد في المعلقة: "فقلت له لما تمطى .. / ألا أيها ..". ومن صورها قوله¹:

¹ - الديوان 93. وأمثلة أخرى في الصفحات 90، 91، 105، 106. وهذا الأخير لا يكون تضميناً إلا بفهم خاص. وبرغم كون الترابط المضموني في أرجوزة له مطولة يبلغ حد

وَمَجْرُ كَفْلَانِ الْأَنْعِيمِ بِالْغِ دِيَارَ الْعَدُوِّ ذِي زُهَاءٍ وَأَرْكَانِ
مَطَوَاتُ بِهِمْ حَتَّى تَكِلَ مَطِيَّهُمْ وَحَتَّى الْجِيَادُ مَا يَقْدَنَ بِأَرْسَانِ

وهذا تضمينٌ ضعيفٌ لبُعدِ ما بين الطرفين، من جهة، ولإمكانية استغناء البيت الأول بنفسه، بشيءٍ من التأويل.

2 — العلاقة الأساسية بين الأَشْطَرِ في ديوان امرئ القيس هي استقلالُ الشطر الأول عن الثاني، وافتقارُ الثاني إلى الأول في غالب الأحيان، وقيامه بنفسه في حالاتٍ قليلة. إذ يكون الشطرُ الثاني في الغالب تكميلاً لمعنى الأول، أو تدعيماً له أو توسيعاً لجانبٍ من جوانبه. بل يمكنُ في حالاتٍ كثيرة الاكتفاء بالأشطرِ الأولى من القصيدة دون أن يختلَّ المعنى أو يُعمَّى، غير أنه لن يسمو إلى مستوى ما يصيرُ إليه عند قراءة الشطرين، حيث يكونُ ذلكُ أكفى. إن أهم وسيلة للربط بين الشطرين عند امرئ القيس هي التشبيهُ المقرونُ بالتوكيد "كَانَ" إذ قلَّما اكتفى هذا التشبيهُ بشطرٍ واحدٍ لما يصاحبه من حيثيات. وتُمثِّلُ هذه الحالةُ وحدها 08/17 من حالاتِ التضمينِ في المعلقة، أي حوالي النصف. وتكون حوالي 21 من مجموع حالاتِ التضمينِ في العينة المعتمدة هنا. ثم هناك الفصلُ بين "رب" وما يقتضيه مدخولُها من خبرٍ أو فعلٍ. ويثيرُ الانتباهُ إليها تكرارُها القصدي أحياناً، كما سيأتي.

ودون هذه الحالة في الورد، هناك الفصلُ بين الفاعل والمفعول به، وبين المبتدأ والخبر، وبين الفعلِ اللازم وحرفِ الجر الذي يعديهِ.. الخ. وهي حالاتٌ

انصهارِ الأَشْطَرِ في وحدة من الجمل الاسمية، فإن ذلك لا يعوق الوقف عند كل شطر. ومع ذلك فنحن نستثني الأراجيز هنا.

تكاد تكون معدودة، إذا استثنينا بعض القصائد المنظومة في بحور قصيرة أو مجزوءة مثل قصيدته بعد قتل ثعلب بن مالك وهي من المتقارب، وعدد أبياتها 43 بيتاً، وفيها 20 تضميناً داخلياً، منها 13 إيماجاً.

أضف إلى ذلك أن حدة التضمين تتكرر عند امرئ القيس بسبب الفصل بين طرفي التضمين، وبُعدهما عن القافية. ومن المعلوم أن التضمين في مثل هذه الحالة اعتبر تضميناً زائفاً¹. وذلك مثل قوله²:

فَصَبْحَةٌ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدِيَّةٌ، كِلَابٌ ابْنِ مَرْءٍ أَوْ كِلَابُ ابْنِ سِنْبِسٍ
وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقْفٍ، كَانَهَا إِذَا أَلْقَتْهَا غَبِيَّةٌ، بَيَّتْ مُغْرِسٍ

فهاتان حالتان تمثلان موقعين للتضمين عند امرئ القيس، وهما أكثر، شيوعاً في الديوان. وهناك تشكلات أقل شيوعاً مثل³:

لَمَّا سَمَا مِنْ بَيْنِ أَقْرُنَ فَالْأَجْبَالِ، قُلْتُ : فِدَاؤُهُ أَهْلِي
وبرغم التباعد بين الطرفين فإن توقف استقامة المعنى على القافية، كما في قوله⁴:

وَأَيْقَنَ، إِنَّ لَاقِيَنَهُ، أَنْ يَوْمَهُ بِذِي الرَّمْثِ، إِنَّ مَاوَتَنَهُ، يَوْمُ أَنْفُسِ

¹ — الديوان 154-167. وفي الديوان قصيدة أخرى من المتقارب فيها إيماج (ص185).

² — الديوان 102-104. وفي الديوان حالات يتصل فيها الطرفان اتصالاً مباشراً مثل:

وَتَخْرُجُ مِنْهُ لَامِعَاتٌ كَأَنَّهَا أَكْفٌ تَلْقَى الْفَوْزَ عِنْدَ الْمُفِيضِ

وفي القصيدة أمثلة أخرى ويقال لأبي ذؤاد (الديوان 72).

³ — الديوان 205.

⁴ — الديوان 204.

قد يدخلُ هذا النموذجُ ضمنَ الشعرِ المَعِيبِ عندَ ثعلبٍ، أي في الأبياتِ
المرجّلة. ففي هذا البيتِ تضمينُ مركب. فالجملةُ الأولى ("أيقن") صارتُ أسيرةَ
التضمينِ الذي أصابَ الجملةَ التاليةَ : "أن يومه .. يوم". كما أن الجملةَ الثانيةَ قد
أوقفتَ بظرفٍ وشرطٍ، فصارَ معنى البيتِ مفتقراً لقافيته، كما تقدم.

على أن في الديوانِ حالاتٌ يتصلُ فيها الطرفانِ الرئيسيانِ في التضمينِ
اتصالاً مباشراً، ولكنها استثناءٌ بالنسبةِ للصناعةِ المعتمدةُ أصلاً عندَ الشاعرِ،
مثل ما جاءَ في قصيدةٍ له (تتسبُّ لأبي دؤادٍ أيضاً. ولعلَّ نسبتها لأبي دؤادٍ
مؤيدةٌ باحتوائها على مظاهرٍ من الصناعة تُعتبرُ استثناءً عندَ امرئ القيسِ)
أولها¹:

1. أعني على برق، أراه، وميضٍ يضيءُ حبيّاً في شمّارِخِ بيضٍ
2. ويَهْذا تاراتٍ سناه، وتارةٌ ينوءُ، كَتَعْتَابِ الكَسِيرِ المَهِيضِ
3. وتَخْرُجُ مِنْهُ لَامِعَاتٌ كَأَنَّهَا أَكْفٌ تَلْقَى الفَوْزَ عِنْدَ المَقِيضِ
4. قَعَدْتُ لَهُ، وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ تَلَاعٍ يَنْتَلِثُ فَالعَرِيضِ

بعد هذه التقوية الملحوظة لوسط البيت، يعود الشاعرُ، فيما بقي من القصيدةِ
إلى تقوية الشطرِ الأولِ باعتباره مركزَ الدلالةِ في البيت.

أما الوسيلةُ الثانيةُ التي تقلُّ من أهمية التضمينِ في ديوانِ امرئ القيسِ فهي
إعطاءُ إمكانياتٍ للتأويل. إذ لا يشعرُ القارئُ بالتضمينِ إلا بعدَ قراءة الشطرِ
الثاني، كأن يكونَ الفعلُ قابلاً للزومِ والتعديّة، فيصحّ الوقفُ و لا يصحّ الابتداء،

¹ — الديوان 72-73. عدد أبيات القصيدة 22.

حسب مفاهيم أصحاب القراءات. و قد يجوز أن نسمي أغلب ما ورد في شعر امرئ القيس من هذا "شبه التضمين" وهو وسيلة شعرية رفيعة تُتيح تعددية القراءة و التأويل.

وبعد، فلو أردنا أن نستعمل نعوت أغلب في وصف شعر امرئ القيس لصدق عليه. ولأمكن القول إن شعر امرئ القيس ينتمي في أغلبه إلى الطبقة الثانية، أي إلى الأبيات الغرّ التي يستقل فيها الشطر الأول عن الثاني. وينتمي جانب منه قليل إلى الطبقة الأولى، أي استقلال الشطرين معاً. في حين ينتمي أغلب أبياته المضمنة إلى الطبقة الثالثة، وينتمي أقلها إلى ما اعتبر رديئاً أي إلى الطبقة الخامسة.

أما الطبقة الرابعة فهي مزية وُجدت في الطبقات الثلاث الأولى. لأن امرأ القيس يعمد، في الغالب، إلى الترصيع في حدود الأَشْطَرِ، سواء أوقع التقطيع الترصيعي على التقطيع العروضي، أو لم يلتزم ذلك، كما في قوله¹ :

فَلِلسَّاقِ الْهُوبُ / وَلِلسَّوْطِ دِرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ، وَقَعَ أَهْوَاجُ مِنْعَبٍ
فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعلن

على أنه قد يعمد أحياناً إلى المخالفة بين التقطيعين، فيُعْمِلُ الترصيع لتدعيم التضمين وتقوية إيقاع البيت المتضرر بفعل تضمين نفسه، كما في قوله²:

وَأَوْتَادُهُ مَازِيَّةٌ، وَعِمَادُهُ رُدَيْنِيَّةٌ، فِيهَا أَسِنَّةٌ قَعُضَبِ

¹ — ديوان امرئ القيس 51.

² — نفسه 53.

واعتقد أن هذه البنية التقطيعية هي بنية زهيرية، لا تلعب في ديوان امرئ القيس إلا دور المنشط. في حين يلعب النظام الأساسي عند امرئ القيس أي نظام الشطر، دوراً ثانوياً (دوراً منشطاً) عند زهير. ومن زاوية المنسق والمنشط، أو المؤلف والمخالفة سنحاول أن ننظر في نص بعينه من ديوان امرئ القيس، نص من أشهر النصوص عند القدماء، نعتقد أن بنيته قد سلمت ولو نسبياً من العبث. نقصد لاميته التالية¹:

قال امرؤ القيس:

1. أَلَا عِمَّ صَبَاحًا إِثْمَا الطَّلُّ الْبَالِي
2. وَهَلْ يَعْمَنُ إِلَّا سَعِيدٌ مُخْلَدٌ
3. وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ أَخْدَتْ عَهْدَهُ
4. دِيَارَ لَمَلَمَى عَافِيَاتٍ بِذِي خَالٍ
5. وَتَحَسَّبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا
6. وَتَحَسَّبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا
7. لِيَالِي سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مَنْصَبًا
8. أَلَا زَعَمْتَ بَعَثَاسَةَ الْيَوْمِ أَنْبَى
9. كَذِبَتْ، لَقَدْ أَصْبَى عَلَى الْمَرْءِ عَرَسَهُ
10. وَيَا رَبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ
11. يُضِيءُ الْفِرَاشَ وَجْهَهَا لِضَجِيعِهَا
12. كَانَ عَلَى لَبَاتِهَا جَمْرٌ مُنْظَلٍ
13. وَهَبَتْ لَهُ رِيحٌ بِمُخْتَلَفِ الصُّوَى
14. وَ مِثْلِكَ بَيْضَاءِ الْعَسَوَارِضِ طَفْلَةٍ
- وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
- قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبِيتُ بِأَوْجَالِ
- ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَخْوَالِ
- أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالٍ
- مِنَ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمِثْلَاءِ مُحَلَّلِ
- بُوَادِي الْخُرَامَى أَوْ عَلَى رَسٍّ أَوْ عَالِ
- وَ جِيدًا كَجِيدِ الرَّثَمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ
- كَبُرْتُ وَ أَلَا يُحْمِسُنَ اللَّهُوَ أُمْتَالِي
- وَ أَمْنَعُ عِرْسِي أَنْ يُزْنَ بِهَا الْخَالِي
- بِأَنْعَسَةٍ كَأَنَّهَا خَطٌّ يَمْتَالِ
- كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلِ نُبَالِ
- أَصَابَ غَضَنِي جَزْلًا وَكُفَّ بِأَجْذَالِ
- صَبَاً وَ شَمَالًا فِي مَنَازِلِ قُقَالِ
- لَعُوبٍ تَتَسِينِي، إِذَا قُمْتُ، سِرْبَالِي

¹ — ديوان امرئ القيس 27.

15. كَحَقْفِ النَّقَا يَمْتَلِي الْوَلِيدَانِ فَوْقَهُ
 16. لَطِيفَةُ طَيِّ الْكَشْحِ غَيْرِ مُقَاضَةٍ
 17. إِذَا مَا الضَّجِيعُ ابْتَزَّهَا مِنْ ثِيَابِهَا
 18. تَتَوَرَّتُهَا مِنْ أُنْزِعَاتٍ وَأَهْلُهَا
 19. نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا
 20. مَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا
 21. فَقَالَتْ: سَبَاكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي،
 22. فَقُلْتُ: يَمِينَ اللَّهِ أَبْرَحُ قَاعِدًا
 23. حَلَفْتُ لَهَا بِاللَّهِ حَلْفَةً فَاجِرٍ
 24. فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الْحَدِيثَ وَأَسْمَحْتُ
 25. وَصِرْنَا إِلَى الْحُسْنَى وَرَقَّ كَلَامُنَا
 26. فَأَصْبَحْتُ مَعشُوقًا وَأَصْبَحَ بَعْلُهَا
 27. يَغْطُ غَطِيطَ الْبُكَرِ شُدَّ خِنَاقُهُ
 28. أَيْقَنْتَنِي وَالْمَشْرِقِي مُضَاجِعِي
 29. وَلَيْسَ بِذِي رُمَحٍ فَيُطْعِمُنِي بِهِ
 30. أَيْقَنْتَنِي وَقَدْ شَغَفْتُ فَوَادَهَا
 31. وَقَدْ عَلِمْتُ سَلَمِي وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا
 32. وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوَانِسًا
 33. وَبَيَّتْ عَذَارَى يَوْمَ دَجْنٍ وَلَجْنُهُ
 34. سِبَاطُ الْبَنَانِ وَالْعَرَائِينَ وَالْقَنَا
 35. نَوَاعِمُ يَتَّبِعْنَ الْهَوَى سُبُلَ الرَّدَى
 36. صَرَفْتُ الْهَوَى عَنْهُمْ مِنْ خَشْيَةِ الْوَدَى
 37. كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلذَّذَّةِ

بما احتسبا من لين مس و تسهال
 إذا انفتلت مرتجة غير متفال
 تميل عليه هوقة غير مجبال
 بيثرب أدنى دارها نظرت عال
 مصابيح رهبان تشب لقفال
 سمو حباب الماء حالا على حال
 ألت ترى السمار والناس أحوال
 ولو قطعوا رأسي لذيك وأوصالي
 لناموا فما إن من حديث ولا صال
 هصرت بغصن ذي شماريخ مبال
 ورضنت فذلت صعبة، أي إذلال
 عليه القتام سيء الظن والبال
 ليقتلني، والمرء ليس بقتال
 و مسنونة زرق كانياب أغوال
 و ليس بذي سيف وليس بنبال
 كما شغف المهنوءة الرجل الطالي
 بأن الفتى يهدي وليس بفعال
 كغزلان رمل في محاريب أقيال
 يطفن بجماء المرافق مكسال
 لطاف الخصور في تمام وإكمال
 يقلن لأهل الحلم ضلأ بتضلال
 ولست بمقلي الخلال ولا قال
 ولم أتبطن كاعيا ذات خلخال

38. وَلَمْ أَسْبِ الزَّقَّ الرُّوِّيَّ وَلَمْ أَقْلُ
39. وَلَمْ أَشْهَدْ الْخَيْلَ الْمُغِيرَةَ بِالضُّحَا
40. سَلِيمَ الشُّطَى، عَبْلَ الشَّوَى، شَنِجَ النَّسْلِ
41. وَصُمَّ صِلَابٌ مَا يَقِينُ مِنَ الْوَجَى
42. وَقَدْ اغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
43. تَحَامَاهُ أَطْرَافُ الرِّمَاحِ تَحَامِيَا
44. بِعِجْلَةٍ قَدْ أَتَرَزَ الْجَرِي لَحْمَهَا
45. ذَعَرْتُ بِهَا سِرْبًا نَقِيًّا جُلُودَهُ
46. كَانَ الصُّوَارُ إِذْ تَجَهَّدَ عَذُوهُ
47. فَجَالَ الصُّوَارُ وَاتَّقَيْنَ بِقَرْهَبِ
48. فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
49. كَأَنِّي بِفَتْخَاءِ الْجَنَاحَيْنِ لِقْوَةٍ
50. تَخَطَّفُ خِزَّانَ الشَّرِيَّةِ بِالضُّحَا
51. كَانَ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا
52. فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ
53. وَلَكِنَّمَا أَسْعَى لِمَجْدٍ مُؤَثَّلِ
54. وَمَا الْمَرْءُ مَا دَامَتْ حُشَاشَةُ نَفْسِهِ
- لِخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْقَالِ
عَلَى هَيْكَلٍ نَهْدِ الْجُزَارَةِ جَوَّالِ
لَهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ عَلَى الْفَالِ
كَأَنَّ مَكَانَ الرَّدْفِ مِنْهُ عَلَى رَالِ
لِغَيْثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ رَائِدُهُ خَالِ
وَجَادَ عَلَيْهِ كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالِ
كُمَيْتٍ كَأَنَّهَا هِرَاوَةٌ مِنْوَالِ
وَأَكْرَعُهُ وَشَى الْبُرُودِ مِنَ الْخَالِ
عَلَى جَمَزَى خَيْلٍ تَجُولُ بِأَجْلَالِ
طَوِيلِ الْقَرَا وَالرُّوْقِ أَخْنَسَ ذَيْلِ
وَكَانَ عِدَاءُ الْوَحْشِ مِنِّي عَلَى بَالِ
صَيُودٍ مِنَ الْعُقْبَانِ طَاطَطَاتُ شِمْلَالِ
وَقَدْ حَجَرْتُ مِنْهَا ثَعَالِبُ أَوْرَالِ
لَدَى وَكْرِهِمَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي
كَفَائِي، وَلَمْ أَطْلُبْ، قَلِيلٌ مِنَ الْمَالِ
وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدُ الْمُؤَثَّلُ أَمْثَالِي
بِمُذْرِكِ أَطْرَافِ الْخُطُوبِ وَلَا آلِ

تتكون القصيدة من 54 بيتاً كما هو بين، فيها خمسة عشر تضميناً، موزعة توزيعاً ملحوظاً، فهناك دفتان كل واحدة منهما مكونة من ثلاث أبيات (3.3).
الدفعة الأولى بعد سبعة عشر بيتاً، من بداية القصيدة، والثانية بعد واحد وثلاثين من الدفعة الأولى. ونحن نستعمل كلمة دفعة لما يُحتمل أن تؤديه من معنى انفعالي، وبين هاتين الدفتين هناك تضمينات مفردة ترد من حين لآخر لتكسير

رتابة الاتساق. ونمثل ذلك بكتابة أرقام الأبيات مع إبراز المضمنة منها:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38.
39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.¹

ويمكن أن ندعم ما نذهب إليه من وجود نسق تتفاعل فيه مستويات الاتساق والتضمين بعرض مستويات الاتساق والتضمين في هذه القصيدة مع ما يمكن أن يثار في حالات قليلة منها من اختلاف في التأويل:

- 1) حالات استقلال الأسطر: 1. 9. 21. 29. 35. 36. 42. 53.
- 2) حالات استقلال الشطر الأول، واحتمال استقلال الثاني: 2. 4. 12. 25. 34. 37. 40. (43. 44. 45). 48.
- 3) حالات استقلال الأول وافتقار الثاني: (5. 6. 7) (10. 11) 13. (15. 16) 20. (22. 23) (27. 28). 30. (32-33) 39. 41. 47. 50.
- 4) حالات افتقار الشطرين (السابقة): 3. 8. 14. (17. 18. 19) 24. 26. 31. 38. 46. (49-50). (51-52). 54.

ويمكن إلحاق الحالة الثانية بالحالة الثالثة حسب القراءة التي يعتمدها القارئ، فهي حلقة وسطى بينهما.

كما يجب الانتباه إلى تعمد الشاعر الوقوف عند البنيات الجديدة التي ترد مخالفة للبناء السائد فهو يتوقف عادة ليردها عدة مرات.

¹ — يمكن إدخال الأبيات (49. 50. 51. 52. 53. 54) كلها ضمن تضمين مزدوج داخلي وخارجي، ذلك أن الأبيات التي لوحظ خلوها من التضمين الداخلي (50. 53) مشدودة إلى ما قبلها بتضمين خارجي. (الديوان 38-39) فتأمل.

ولنُصِفَ هنا مثلاً لتوضيح هذه الظاهرة، ودغم رأينا فيها. لناخذ قصيدته¹:

لَمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زُبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانٍ

إذ نلاحظ أن الاتساق هو النظام المهيمن، في حين يتركز التضمين في الأبيات 4. 5. 7. (والبيت السادس امتداداً للخامس). ولا يظهر بعد ذلك إلا في البيتين 10. 15. أي على مسافات متقاربة: ... 4-7 ... 10 ... 15 ... وبذلك يقسم التضمين القصيدة إلى أربعة أقسام كالتالي:

(3-1) ... (9-8) ... (14-11) ... (17-16).

واعتقد أن الشاعر إنما عدد أبيات التضمين في الدفعة الأولى (4-7) لملاءمة هذه البنية لانفعاله، والبنية الفكرية المعبرة عن ذلك الانفعال، وعدم إمكان استقراغها في بيت واحد، والبنية المتميزة التي استهوت الشاعر هي²:

4. فَإِنْ أَمْسَ مَكْرُوبًا، فَيَا رَبَّ بُهْمَةً كَشَفْتُ، إِذَا مَا اسْوَدَّ وَجْهُ الْجَبَانِ

5. وَإِنْ أَمْسَ مَكْرُوبًا، فَيَا رَبَّ قَيْنَةً مُنْعَمَةً، أَعْمَلْتُهَا بِكِرَانِ

6. لَهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ أَجَشُّ، إِذَا مَا حَرَّكَتْهُ يَدَانِ

7. وَإِنْ أَمْسَ مَكْرُوبًا، فَيَا رَبَّ غَارَةً شَهَذْتُ، عَلَى أَقْبَ رَخْوِ اللَّبَانِ

فقد كرر الشاعر نفس الخطاطة التركيبية في الأبيات: 4. 5. 7. وهذه الخطاطة هي إحدى الخطاطات الزهيرية كما سنوضح في مكان آخر.

¹ — الديوان 85.

² — نفسه 86.

2) هيمنة التضمين الداخلي

أ - نحو إدماج الشطرين ترصيعاً : الخطاطة الزهيرية

بخلاف ما لاحظناه في ديوان امرئ القيس، خاصة في العينية التي اعتمدناها، من ميل إلى تقديم المعنى كاملاً في الشطر الأول، ثم توسيعه أو إغنائه أو المصادقة عليه في الشطر الثاني، نجد أطراف المعنى في الشطرين أكثر تماسكاً، في الغالب، عند زهير. وقد يندمج الشطران بفصلة أساسية في بناء المعنى، غير أن زهيراً يتحاشى بتر الكلمة خلاف ما سنرى عند غيره. لقد عوض زهير وحدة الشطر، في كثير من الأحيان، بوحدات جزئية قابلة للوقوف دلالياً. وقفاً انتظاريًا في الغالب. وهو وقف مدعوم بقوافٍ داخلية أو بتوازن كامل أو نسبي. وكثيراً ما لعب التنوين دور التقفية. وبذلك كونت الفصلات عنده قرائن، فهي فصلات قرائن. أي أنها تتمتع بقدر من الاتساق الذاتي. وبذلك يتدفق بيت زهير يحدوه الترابط الدلالي عبر عدد من الحواجز تكون القافية أقواها. وكثيراً من تلك الحواجز اختياري، ولكنه يقترح نفسه ويُعطى المنشد إمكانية حقيقية لتقديم هذا التفصيل أو ذاك، وهذا، في نظري، ما أربك الدكتور فخر الدين قباوة في تحقيقه لشرح الديوان، فراح يضع النقاط بطريقة قد تبدو عشوائية. لأنه حاول أن يسجل التفصيلين بوسيلة واحدة هي النقطة والفاصلة¹. والحال أن الإصرار على تسجيليهما معاً ينبغي أن يؤدي إلى استعمال وسيلتين مختلفتين.

سنستعين بالمعالم التي يضعها التوازن والتقنية بين أيدينا، كما نستعين بذوقنا

¹ - انظر شرح ديوان زهير (ص131 البيت 12)، (ص134 البيت 22).

الخاص في تحديد الوحدات التركيبية التي تسمح بوقف دلالي تام أو انتظاري،
فنحاول على هذا الأساس تقطيع إحدى أشهر قصائد زهير تقطيعاً¹ يراعي
تمفصل الجمل إلى فصول أو فصولات - قرائن، بالنظر إلى موقعها من
تمفصل البيت وزنيا: القاسمة، والقاسمة الداخلية. وقد اعتمدنا في تشخيص ذلك
الرموز التالية:

الفصولات: خط أفقي (— أو -).

القاسمة: بخط متقطع غليظ (⋮).

القاسمة الداخلية: بخط متقطع رقيق (⋮²).

(1) — أول ملاحظة بادية للعيان هي عدد حالات التضمين الداخلي بين
الشطرين الذي يتجاوز نصف الأبيات 17/33. (أما بين البيتين فنادر 03/33).

(2) — عدم مصادفة مشطور البحر لوقف دلالي إلا في حالات نادرة لا تدخل
في نسق ترصيعي ذي مردود إيقاعي.

فمن هنا يمكن القول بأن البنية الغالبة على النص هي بنية تضمينية بالنسبة
للتفصل العروضي. ومن الأكيد أن غلبة هذه البنية من شأنه أن يؤدي إلى
إجراء إيقاعي تعويضي. وهذا الإجراء بارز من تقطيع الأبيات نفسها، فهي
مركبة من وحدات ترصيعية غير ملحوظة، في الغالب، ولكنها موجودة. وهذه
الوحدات مكونة من أنساق يمكن كشفها.

¹ — هي كافيته التي زعم الأصمعي أن ليس للعرب كافية أجود (منها) (شرح الديوان 127).
ومطلعها:

بان الخليط، ولم يأووا، لمن تركوا وزودوك اشتياقاً، أية سلكوا

² — انظر الكتابة التوازنية لهذه القصيدة في ص: 235-236.

| الأنساق الترصيعة
(عدد الوحدات) | عدد الأبيات التي ورد فيها
كل نسق |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 4 | 13 |
| 5 | 10 |
| 3 | 6 |
| 2 | 3 |
| 6 | 1 |

هذا من حيث الكم، أما إذا نظرنا إلى الأنساق أو نظام هذه الوحدات فينبغي أن نقسم القصيدة حسب الموضوعات التي تتناولها لنرى فيما إذا كان هذا النظم وظيفياً:

| الأبيات | الموضوع |
|---------|--|
| 1 - 6 | رحيل الخليل، وحركة الرحلة في الصحراء |
| 7 - 24 | تساؤل الشاعر هل تبلغه الناقة. ووصفها وتشبيهها بالقطاة... الخ |
| 25 - 33 | الحديث عن العهد والجوار. والتهديد بالهجوم |

الأنساق الإيقاعية في كل مجموعة

1 - 6 : 3 . 5 . (4 . 4 . 4) . 5 .

25 - 33 : 3 . 5 . (4 . 4 . 4) . 5 . (4 . 4 . 4) .

7 - 24 : 3 . (5 . 5 . 5 . 5) . 4 . 3 . 5 . 2 . 3 . (4 . 5 . 6 . 5 . 4) . 3 . (4 . 4) .

يحتمل 5 . 4 . 5 . 4

فيكون : (5 . 5 . 5) . (4 . 4 . 4) . 4 . 4 . 4

ما هي الدلالة التي يمكن أن نعطها لهذه الأنساق، خاصة تطابق بنيته المجموعتين (1-6) و (25-33)؟ هل يرجع التطابق إلى تشابه الحالتين:

المخالطة ثم البين = العهد والجوار ثم الغدر الموجب للتهديد.

يبدو هذا مُحتملاً. إذا كان الأمر كذلك فيمكن القول بأن البنية الترصيعية غير الملحوظة، — الراجعة إلى تمفصل أبيات القصيدة تمفصلاً دلاليًا إيقاعياً مخالفاً لتمفصل العروض — كانت تستجيب في نظامها الداخلي لحالة الشاعر النفسية، ولموضوعه. ولهذا البحث مجاله.

لنكتف الآن بملاحظة الصراع بين آيتين : التضمين العروضي، والتقطيع الترصيعي. فالتضمين يحاول خلق حركة وسرعة داخل البيت، في حين يعمل الترصيع بتكثيره لفرص الوقف على إبطاء حركة القصيدة. إن النص يبدو وكأنه يتمفصل تمفصلاً جُملياً نثرياً، ولكنه، في الواقع، يحتفظ لوحداثه بقدر خفي من التوازن، يمكن أن نلاحظه بتقطيع أبيات من المعلقة تقطيعاً يُراعى احتمالات مختلفة. فلنأخذ قوله:

وقال: سأقضي حاجتي، ثم اتقي عدوي، بألف، من ورائي، ملجم

يمكن تقسيم البيت دلاليًا إلى ثلاث وحدات:

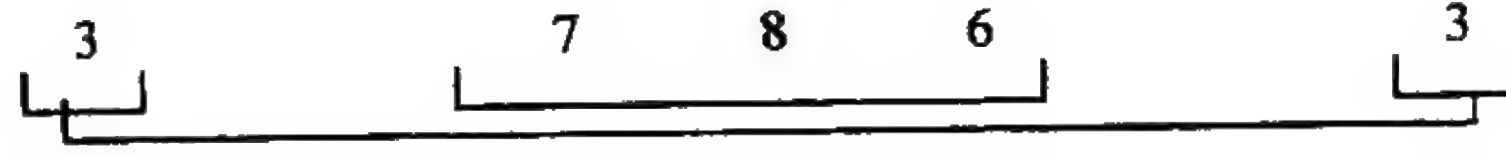
وقال سأقضي حاجتي / ثم اتقي عدوي بألف / من ورائي ملجم.

بين هذه الأجزاء أو الفصلات تناسب إيقاعي نسبي إذا نظرنا إلى كم المقاطع دون نظر إلى نسيها، ففيها من المقاطع الطوال : 5. 6. 4. ومن القصار 4- 5- 4 أي مجموع : 9. 11. 8.

وهناك إمكانيات تقسيم آخر يراعى جانباً من التمفصل الدلالي وجانباً من الترصيع أكبر تدعمه القوافي:

وقال: / سأقضي حاجتي، / ثم اتقي عدوي / ، بألف من ورائي / ملجم

فيكون نسقه المقاطعي هو :



فالتقسيم العروضي قد تحولَ هنا إلى الخلف ليصيرَ أرضيةً تُمارس عليها لعبةُ اختلافِ التمثيلين الدلالي والترصيعي أو انتلافهما حسب إمكانية القراءة.

و يمكنُ إضافةً مثالٍ آخر لإبراز هذه الظاهرة، و ليكن البيت الثاني من المعلقة:

ديارٌ لها بالرقمتين، كأنها مراجعُ وشمٍ في نواشرِ معصم

فالتقطيعُ الترصيعي الدلالي الذي يُساهم في التضمين بتجاوزه الوقف العروضي بين الشطرين هو:

ديارٌ لها بالرقمتين / كأنها مراجع وشم / في نواشر معصم

المقاطع الطويلة – الفصلات – القرائن هي: 4.5.6. والقصيرة 4.4.4. أي مجموع 8.9.10. وهذا التنازل في العدد الإجمالي للمقاطع نسبي لا يُخل بالتوازن العام ويتبع قاعدةً ترصيعيةً تفضل أن يكون المتأخر أقصر من المتقدم.

و الخلاصة أن زهيراً قد عمد إلى تقوية التضمين العروضي الداخلي بنظام الحلقات الترصيعية الصغيرة التي يرصفها فوق النظام العروضي سواءً كان عدد الفصلات ثلاثة، وهو النموذج الأمثل، حيث تشكل الفصلة المحورية حلقةً قوية تلحم الشطرين. أو كان أكثر من ذلك. إلا أن الذي يجب تسجيله، مرةً بعد

مرة، هو أن التضمين، عند زهير، قد ركّب الترصيع. ولذلك فبدل أن يصبح
نقيضاً للوزن يضيف وزناً جديداً تعويضياً.

وقد انتبه علماء الشعر إلى طبيعة هذه اللعبة النظمية التي يعمد إليها الفحول
حين يجمعون بين خطاطتين عروضيتين يرصفون واحدةً فوق الأخرى، تظهر
الأولى في الشعر الحر بالتمثيل البصري الذي يظهر عدم الاتساق، وتظهر
الثانية من التجميع النحوي للوحدات الإيقاعية المحسوسة. «فيبقى الوعي
الإنشادي موزعاً بين نسقين»¹. كما يبدو من التقطيع التالي لقصيدة زهير
المذكورة:

| | | | | | |
|----|-----|-----|-----|-----|----|
| 18 | --- | --- | --- | --- | 1 |
| 19 | .. | --- | --- | --- | 2 |
| 20 | --- | --- | --- | --- | 3 |
| 21 | --- | --- | --- | --- | 4 |
| 22 | --- | --- | --- | --- | 5 |
| 23 | --- | --- | --- | --- | 6 |
| 24 | --- | --- | --- | --- | 7 |
| 25 | --- | --- | --- | --- | 8 |
| 26 | --- | --- | --- | --- | 9 |
| 27 | --- | --- | --- | --- | 10 |
| 28 | --- | --- | --- | --- | 11 |
| 29 | --- | --- | --- | --- | 12 |
| 30 | --- | --- | --- | --- | 13 |

¹ — Mazaleyrat. Eléments. P. 131

| | | | | | | | |
|----|-----|-----|-----|----|-----|-----|-----|
| 14 | --- | --- | --- | 31 | --- | --- | --- |
| 15 | --- | --- | --- | 32 | --- | --- | --- |
| 16 | --- | --- | --- | 33 | --- | --- | --- |
| 17 | --- | --- | --- | | | | |

ب) إدماج الشطرين

إن استعمالنا لكلمة إدماج هنا ينظرُ إلى قول ابن رشيق: «المُداخِلُ من الأبيات، ما كان قسيمه (أي شطره) متصلاً بالآخر، غيرَ منفصل عنه، قد جمعتُهما كلمةً واحدة، وهو المُدمَج أيضاً»¹.

و قد اخترنا الاقتراحَ للتسمية دون الأول لما يثيره هذا من لبس (مع المداخلة). و لأننا نسعى لاستعماله — كما يتبين من الحديث عن البنية التضمينية عند زهير — في معنى أوسع يهتمُ باندماج الشطرين في وحدة دلالية دون اشتراطِ جمعها بكلمة. و إن كان بترُّ كلمة يُمثلُ المظهرَ المثالي لإدماج الشطرين.

و يبدو أن هذه الظاهرة ترتبطُ بإيقاع البحور، فهي أكثرُ شيوعاً، بل ربّما أخص وجوداً، في البحور القصيرة، خاصة تلك التي تصابُ عروضها بعلّة من العلل تجعلها غيرَ متوازنة مع أول الشطر توازناً ملحوظاً ذا مردودية إيقاعية عند الوقف. كما هو الحال في السريع والمنسرح، بل والعروض الثانية من الكامل (فعلن) وفيما دونها من البحور غير أن وجوده الملحوظ و المحبب للشعراء هو في بحر الخفيف. وقد تنبه البلاغيون إلى ذلك وسجلوه، فذكر ابن رشيق، في سياق حديثه السابق، أن الإدماج كثيرُ الوقوع «في عروض الخفيف،

¹ -العمدة 1/177.

وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج و مربوع الرمل و ما أشبه ذلك»¹.

ولاشك أن هذا التفسير ذو قيمة كبيرة، فنحن لم نَعثر، فيما راجعناه من شعر الجاهليين، على إدماج في البحور المعتبرة طويلة التي يقوم شطرها على توازن داخلي مثل الطويل والبسيط والكامل والوافر، إلا حين تصاب العروض بعلّة تكسر توازنها مع التفعيلة الأخرى. غير أننا نعتقد أن كثافة هذا المقوم في قصيدة ما دون قصيدة من نفس البحر يُفسّر بأسباب ذاتية، خاصة بالشاعر، أو موضوعية، ترجع إلى طبيعة الأفكار المتناولة، فيما إذا كانت معقدة أو ذات طبيعة فلسفية. ولعل الشعراء مالوا إلى البحور الخفيفة التي تسمح بالإدماج في العصور المتأخرة لهذا الغرض.

كما نسبنا البنيّتين السابقتين لشاعرين كبيرين نجد ما يُبرر ميلنا لنسبة البنية الأخيرة لأبي العلاء المعري، إذ وجدنا قصيدته المشهورة في رثاء أبي حمزة أحسن مثال لهذه الظاهرة، فقد بلغ عدد الأبيات التي تقع القاسمة فيها وسط الكلمة 37 بيتاً من مجموع 52 بيتاً، هذا بالإضافة إلى حالات الافتقار التي تُهيمن على بقية أبيات القصيدة. بل يصل ترابط الشطرين ومكافحة هذا الترابط للوقوف إلى حدّ وقوع القاسمة على حرفين مدغمين كما في قوله:

فَالْعِرَاقِيُّ، بَعْدَهُ، لِلْحَجَازِيِّ، قَلِيلُ الْخِلَافِ، سَهْلُ الْقِيَادِ

ولا يمكن القول بأن أبا العلاء هنا إنما يهتم بالمعنى و صياغة جملة في حدود البحر، دون إعارة اهتمام للتقطيع الداخلي، أي أن البيت يمكن أن يقرأ

¹ — العمدة 1/177.

قراءة مرسلّة لا تهتمّ إلاّ بالكَمّ و القافية. بل إنّ البيت يضع معالم ينبغي الشعورُ
و الإشعارُ بها، وهي معالم ترصيعيّة: «فالعراقي» دون فكّ للإدغام تتجاوب مع
«للحجازي»، فهما متوازنتان تقطيعياً و تقفيةً، بل فيهما عناصر تجنيسية
داخلية:

| | | | | | |
|-------|---|-----------|---|---|---|
| ف - | ل | ع . . . ر | ا | ق | ي |
| ل ... | ل | ح . . . ج | ا | ز | ي |

فالوقفُ التقطيعي الذي يسمحُ به الموقعان (نهايةُ التفعيلة و نهايةُ الشطر)
يسمحُ بإشباع السكون قبل الإدغام وإظهار الحركة.

ثم إنّ تقطيعَ الشطرِ الثاني، بعد ذلك، إلى قرينتين متوازيتين تركيبياً
متوازنتين صوتياً، كلّ واحدة منهما قائمة الذات دلالياً، يُشعرُ بأن البيت
مكوّن، في الواقع من أربع وحدات هي:

فالعراقي، للحجازي، قليل الخلاف، سهل القياد

و برغم القيمة الدلالية الجوهرية لـ «بعده» في البيت فإن الإيقاع الرتيب
يسعى لتتحيّتها عن طريقه ليجعلها تضيعُ مع الوقفِ بين القرينتين. وقد يضطر
المنشدُ الذي يحرصُ على دلالة النص إلى إيقاعٍ نبرٍ قوي على «بعده» لإبرازها
فيحدث بذلك نزوحاً عن البنية الإيقاعية للبيت، فيكون بذلك عنصراً منشطاً
للإيقاع لا مفسداً له.

وإذ يستأنف أبو العلاء بعد فكّ الإدغام مباشرةً مركباً جديداً أو فصلةً جديدةً
فإنه يؤكدُ أن الأمرَ إنما يتعلقُ بضرورة التشديد على الكلمة المبتورة:

وَهُوَ مَنْ سَخَّرَتْ لَهُ الْإِنْسُ وَ الْجِنُّ مَنْ بِمَا صَحَّ مِنْ شَهَادَةٍ صَادِ

ج) اعتماد الشطر وحدة: الأراجيز

«فرّق العلماء بين القصيد و الرجز منذ القديم، و نظروا نظرة خاصة إلى الرجز و الرُّجَاز، انتقصوهم فيها، وجعلوهم دون باقي الشعراء، و أنزلوهم دون منازلهم. و من الواقع أن الرجز قلما استعمله أكابرُ شعراء العرب منذ أيام الجاهلية»¹. وعَبَّرَ أبو العلاء عن هذه المنزلة في رسالة الغفران بأن جعل "أبيات" الرُّجَاز دون "أبيات الجنة" سُمُوقًا، فقال ابن القارح حين مرَّ بها: «لقد صدق الحديث المروي، وإن الرجز لمن سفاسف القريض»².

فهل يرجع هذا الاستنقاصُ إلى سهولة هذا البحر كما ذهب إلى ذلك العروضيون؟ ومتى كانت السهولة والتعقيد مقياسًا للشعرية؟ أم إن للرجز كبحر، ميزة إيقاعية دون ميزة البحور الأخرى؟ إن التشابه الشديد بين بنيته و بين بنية الكامل، خاصةً حينما يشيعُ الخبنُ في الأخير، يدحضُ هذا الافتراض في نظري. و مع ذلك فليس ممكناً أن نستعمل مثل هذه الاعتبارات لنضع العجاج في مصافِّ فحول القصيد مادام القدماء قد رفضوا ذلك.

إن الأمر يرجعُ في نظري إلى نزوعٍ نثريٍّ، يتجلى في تغليب الجملة على البيت، خاصةً في المشطور و المنهوك وما دونه، وقد انتبه بعض علماء الشعر إلى هذه الحقيقة ونازعهم فيها آخرون. فـ «المثلث عند الخليل، و المثنى عند الأخفش، و الموحدُ عند الجميع، سوى ابن إسحاق، من قبيل الأسجاع، لا من

¹ — الدكتور عزة حسن. مقدمة ديوان العجاج 25.

² — رسالة الغفران 373 — 377

و نقله الدكتور عزة حسن في المرجع السابق 21. أضف إلى ذلك أن ابن سلام رتب العجاج و ابنه رؤية في الطبقة التاسعة من فحول الشعراء الإسلاميين. (طبقات فحول الشعراء 737/2).

قبيل الأشعار¹.

ولمقاومة النثرية لجأ الرجز إلى عدة إمكانيات أهمها مضاعفة القوافي بالتزامها في جميع الأشطر. كما قوّوا القافية بإجراءات أخرى. كالغرابية المعجمية والصوتية. وهذا ما لم ينتبه إليه أبو العلاء حين عاب قوافي ربيعة على لسان ابن القارح: "ما كان أكلفك بقوافٍ مُعجبة، تصنعُ رجزاً على الطاء، وعلى الظاء وعلى غير ذلك من الحروف النافرة"² إذ لم يدرك الوظيفة التعويضية التي لعبتها القافية: تكسيرُ الجمل³. ولكن أبا العلاء انتبه إلى جانب مُهمّ متصل بالطبيعة النثرية للرجز حين قال: "ولم تكن صاحباً مثلاً مذكوراً". والمثل، حسب ما مرّ من كلام ثعلب، هو النموذج المثالي للجملة النظمية في

¹ — السكاكي مفتاح العلوم 544 ويروى أن الخليل قال، حينما ردوا عليه: « لأحتجن عليهم بحجة إن لم يقرّوا بها كفروا ». وهو يقصد كلام رسول الله الذي لم يقصد به أن يكون شعراً فخرج على مشطور السريع:

هل أنت إلا إصبعٌ مميّست وفي سبيل الله ما لقيت
نفسه.

وانظر (إعجاز القرآن) للباقلاني ص 56. وفيه:

"وأما الرجز فإنه يعرض في كلام العوام كثيراً وفيه أيضاً: "إن الرجز بشعرٍ أصلاً، لاسيما إذا كان منظوراً أو منهوكاً". (ص: 54).

² — رسالة الغفران 375.

³ — من القوافي التي تثير الانتباه عند العجاج (ط) و(خ). الأولى في أرجوزة من 60 شطراً والثانية في أرجوزة من 41 شطراً. ولمقارنة أولية نظرتُ في ديوان فحلٍ من المعاصرين للعجاج وهو جرير، فوجدت أن هذين الصوتين لم يردا عنده في القصيد، وكل ما هنالك خمسة أشطرٍ من الرجز على قافية (ط) وأربعة على قافية (خ). وهذا، في نظري، أمرٌ ذو دلالة كبيرة (انظر شرح ديوان جرير 332-333، 114). ويمكن أن نضيف إلى وسائل تجاوز النثرية الميل إلى الغريب. وخاصة في القوافي.

الشعر الكلاسيكي، إذا جاز أن نتحدث عن جملة نثرية، وجملة نظميه¹ ولا يتعلق الأمرُ بعمق الفكرة فحسب، كما يتبادرُ إلى الذهن.

ونقدم هنا مثالا يلاحظ فيه القارئ ابتداء بعض الأَشْطَر بحرف الجر والظرف، وهو أمرٌ قليل، إن لم يكن مُنعما، في القصيد. كما يلاحظُ تماسك الأَشْطَر كسلسلة وثيقة الترابط²:

- (1) الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي اسْتَقَلَّتْ
- (2) بِإِذْنِهِ السَّمَاءُ وَاطْمَأَنَّتْ
- (3) بِإِذْنِهِ الْأَرْضُ وَمَا تَعَثَّتْ
- (4) وَحَى لَهَا الْقَرَارَ فَاسْتَقَرَّتْ
- (5) وَشَدَّهَا بِالرَّاسِيَّاتِ الثُّبُتِ
- (6) رَبُّ الْبِلَادِ وَالْعِبَادِ الْقُنُوتِ
- (7) وَالْجَاعِلُ الْغَيْثَ غِيَاثَ الْمُسْنَتِ
- (8) وَالْجَامِعُ النَّاسَ لِيَوْمِ الْمَوْقِتِ
- (9) بَعْدَ الْمَمَاتِ، وَهُوَ مُحْيِي الْمَوْتِ
- (10) يَوْمَ تَرَى النُّفُوسُ مَا أَعْدَّتْ
- (11) مَنْ نُزِلَ إِذَا الْأُمُورُ غُبَّتْ
- (12) مِنْ سَعْيِ دُنْيَا طَالَ مَا قَدْ مُدَّتْ
- (13) حَتَّى انْقَضَى قَضَاؤُهَا، فَأَدَّتْ
- (14) إِلَى الْإِلَهِ خَلْقَهُ إِذْ طَمَّتْ... الخ

¹ - يبدو وكأن هذا الأمر صار ملحاً، والواقع أننا نقاومُ إغراءً بإنجاز دراسة من هذا القبيل انطلاقاً من ديوان العجاج.

² - ديوان العجاج 266.

لا نريد أن نخوض في تعبيرية هذا الترابط الذي يصور حركة الوجود الدائبة المتسارعة. فالذي يهمنا أن الراجز وضع حلقات بين الأَشْطَر، أو هي موضوعة في الأصل بين مجموعة من الأفكار النثرية المسترسلة، ثم عمِد هو إلى تكسيـرِها بالقوافي. فيمكنُ كتابةُ هذا الكلام حسبَ الجملِ أو الفصـلاتِ على الشكل التالي¹:

- أ — (1) الحمد لله الذي استقلت (2) بإذنه السماء.
ب — واطمأنت (3) بإذنه الأرض، وما تعنت.
ج — (4) وحى لها القرار فاستقرت.
د — (5) وشدها بالرسيات الثبت (6) ربُّ البلاد والعباد القنت.
هـ — (7) والجاعلُ الغيث غياثُ المسنت.
و — (8) والجامعُ الناسَ ليومِ الموقت (9) بعدَ الممات.
ز — وهو محيي الموت (10) يوم ترى النفوس ما أعدت (11) من نزل، إذ الأمور غبت (12) من سعي دنيا طال ما قد مدت (13) حتى انقضى قضاؤها فأدت (14) إلى الإله خلقه إذ طمت (15) غاشية الناس التي ... الخ.
- فهناك سبعُ جمل على الأكثر تستوعبُ أربعة عشر شطرا. وإذا أمكن اتساقُ التفصيلين مرتين، فإن الجملة الأخيرة قد ضُمَّت، وحدها، ستة أشطر، ولا تزال مفتوحة تستوعبُ السابع وما بعده.

ويمكن في حالات كثيرة ممَّا أوردناه هنا الحديثُ عما أسماه علماء القراءات قُبَحَ الابتداء، فهناك حالات قد يكون الوقف فيها ممكنا، والابتداء بعدها قبيح. خاصة الابتداء بحروف الجر، والظرف و"حتى". الخ من كل ما لا يستقلُ بمعناه "فلا يجوزُ الابتداء (عند علماء القراءات) إلا بمسقل بالمعنى، موفٍ

¹ — نشير إلى الأشطر بالأرقام وإلى الجمل والمركبات بالأحرف.

بالمقصود¹.

وقد يبدو للقارئ العادي أن الأرجوزة تعتمد في تقطيعها على القافية وحدها إذ لا نجد داخل الأبيات ترصيعاً ملحوظاً. والواقع أن هناك قوافي داخلية تعاكسُ هي الأخرى المسارَ النثري للأرجوزة. فبحسب الرجز من البحور الصافية، ذات الطابع الرتيب، التي يمكن إلقاؤها إلقاءً عروضياً دون عناء:

الحمد لله الذي أسند/تقلت

وهو في ذلك مثلُ الكامل. ولذلك قد يلجأ الراجز إلى تقفية هذه التفعيلات تقفية خفية إذ لا يسندها تمفصل تركيبي². فلنلاحظ أن قوافي التفعيلات في الأسطر المسجلة هنا هي:

6 ل
5 م
5 ن
3 هـ
3 س
2 ي
5 مختلفة

نلاحظ من الناحية الكمية، أن هناك ثلاثة أصوات مهيمنة على تفعيلات هذه الأسطر غير أن هناك جانباً آخر له قيمته، وهو اختلاف بنيّتي الوجدتين

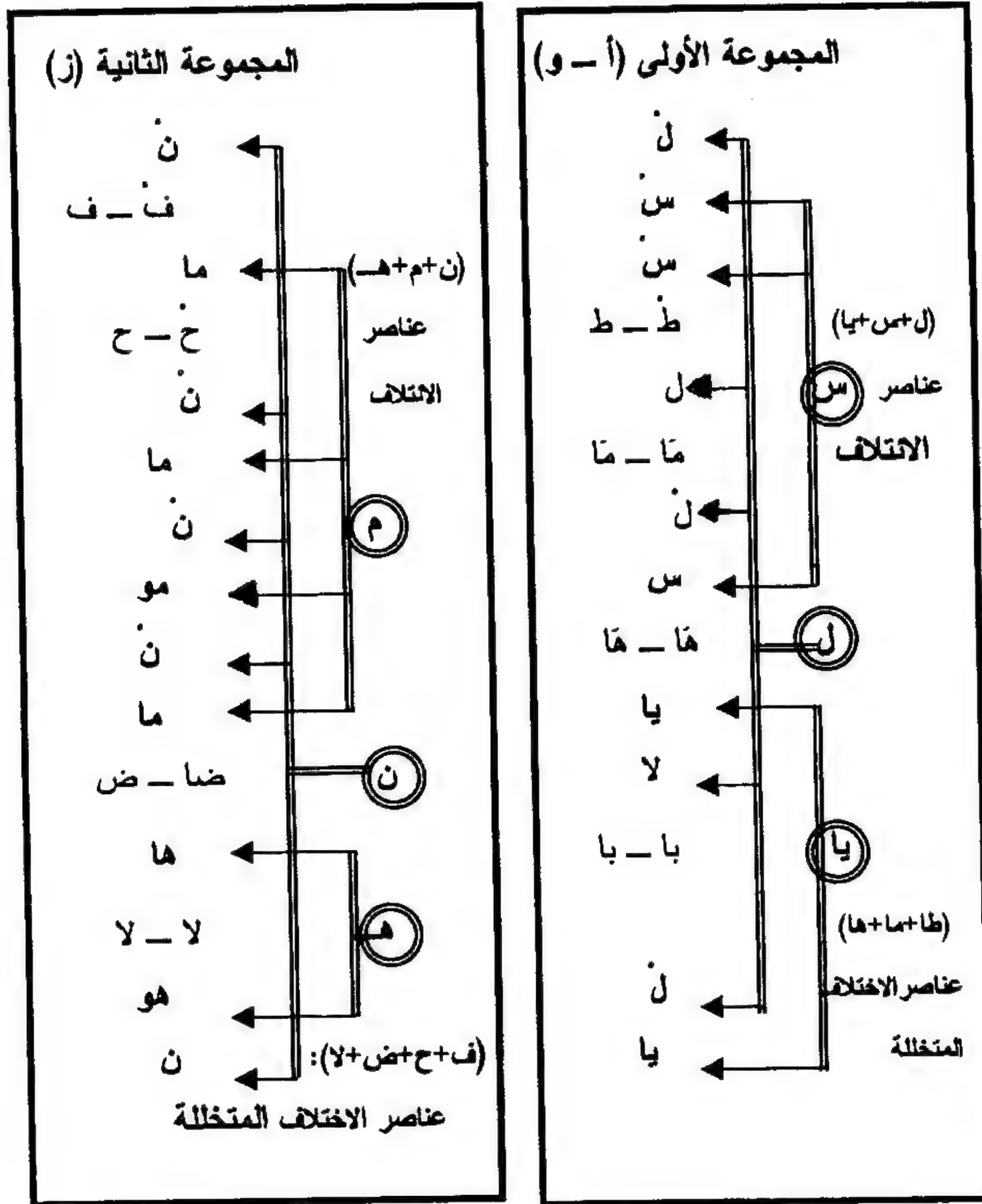
¹ — النشر 230.

² — كما قد يعمد إلى إيقاع تمفصل تركيبي على التقطيع الوزني كما في قوله:
والرَّخْوُ عَنْ / جَوَارِهِ / كَالْمُهْتَضَمِ

(ديوان العجاج 278).

الداليتين. فالجمل الخمسُ الأوائلُ تدورُ حول قدرةِ اللهِ عامة، والجُملة السادسةُ الأطولُ تتحدثُ عن يومِ الحشر، وهي تكون حركة ثانية في نمو الأرجوزة، ومع هذا الاختلاف الدلالي اختلافُ البنية القافية المذكورة.

نشخص ذلك بما يلي، مع إهمال قوافي الأَشطر:



كما تحاشينا هنا الحديث عن العلاقة بين البنية الصوتية والمضمون، نتحاشى الحديث عن تفاعل البنيتين: بنية الائتلاف وبنية الاختلاف، وضرورة إحداهما لبروز الثانية: فلذلك موضوعة من هذا البحث. وكل ههنا أن نُبرز عناصر التعويض الظاهرة والخفية التي يلجأ إليها الراجز في مقاومة هيمنة الجمل النثرية المتمردة على قوانين النظم : الاتساق.

لاحقة

نموذج لعلاقة التوازن بالموضوع : التعداد

لابدّ لدارس الموازنات في الشعر من مراعاة الموضوعات التي يتناولها الشعراء، فمن الأغراض ما يقتضي نوعاً توازانياً معيناً، أو يناسبه مناسبة تجعل الشعراء أميل إليه. وتقديم حكم في هذا الصدد يقتضي دراسة مفصلة لأغراض الشعر في عشرات الدواوين من عصور مختلفة. ونكتفي نحن بتقديم ظاهرة قد تكون دالة ومثيرة للاهتمام. يتعلق الأمر بتعداد الخصال والصفات في الوصف والمدح والرثاء وتفصيل أوجه الكلام. ففي هذه الأحوال يكون التقسيم الدلالي (مجموعة من الصفات أو من الأحكام والأفكار) مؤاتياً لتقديم الكلام في وحدات توازنية متناسبة: إما أن تكون منفصلة في صيغ صرفية أو تقطيعية متوازنية، وإما أن تكون تراكييب نحوية متوازنية¹.

إن هذه الظاهرة كثيرة في الشعر الذي يختلط فيه البكاء بالتأبين كبعض هاشميات الكميت ومراثي الخنساء.

يمكن أن نمثل بميمية للكميت في بني هاشم، وهي قصيدة تقوم أساساً على توازن الصيغ صرفياً وتقطيعياً، وتوازي التراكييب، مع دعم ذلك كله بالترديد والاشتقاق، ومنها² :

¹ — انظر 458. 11 Poétique وانظر مقدمة

Molino (J) et Tamine (J). introduction à l'analyse linguistique de la poésie.

ومقدمة "بنية اللغة الشعرية" — جان كوهن.

² — هاشميات الكميت. 4-7.

1. مَنْ لِقَلْبٍ مُتَّيِّمٍ مُسْتَهَامٍ غَيْرَ مَا صَبَوَّةٍ وَلَا أَخْلَامٍ
2. طَارِقَاتٍ وَلَا اذْكَارٍ غَوَانٍ وَأَضِحَاتِ الْخُدُودِ كَالْأَرَامِ
3. بَلْ هَوَايَ الَّذِي أَجُنُّ وَأُبْدِي لِبَنِي هَاشِمٍ فُرُوعِ الْأَنَامِ
4. لِلْقَرِيبِينَ مِنْ نَدَى، وَالتَّعِيدِينَ مِنَ الْجَوْرِ فِي عُرَى الْأَحْكَامِ
5. وَالْمُصِيبِينَ بِأَبِ مَا أَخْطَأَ النَّاسُ وَمُرْسِي قَوَاعِدِ الْإِسْلَامِ
6. وَالْحِمَاةَ الْكُفَاةَ فِي الْحَرْبِ إِنْ لَفَّ ضِرَامٌ وَقُوْدُهُ بِضِرَامِ
7. وَالْغُيُوثَ الَّذِينَ إِنْ أَمَحَلَ النَّاسُ فَمَاوَى حَوَاضِينَ الْإِيْثَامِ
8. وَالْوَلَاةَ الْكُفَاةَ لِلأَمْرِ إِنْ طَرَّ قَ يَتَنَّا بِمُجَهَضٍ أَوْ تَمَامِ
9. وَالْأَمَنَةَ الشُّفَاةَ لِلدَّاءِ ذِي الرَّيْبِ وَالْمُذْرِكِينَ بِالْأَوْغَامِ
10. وَالرَّوَايَا الَّتِي بِهَا يَحْمِلُ النَّاسُ وَسُوقَ الْمُطَبَّعَاتِ الْعِظَامِ
11. وَالْبُحُورَ الَّتِي بِهَا تُكْشَفُ الْحَرَّةُ وَالدَّاءُ مِنْ غَلِيلِ الْأَوَامِ
12. لِكَثِيرٍ طَيِّبِينَ مِنَ النَّاسِ وَبَرِّينَ صَادِقِينَ كِرَامِ
13. لِلذُّرَى فَالذُّرَى مِنَ الْحَسَبِ الثَّاقِبِ بَيْنَ الْقَمَقَامِ فَالْقَمَقَامِ
14. وَاضِحِي أَوْجِهِ كِرَامِ جُدُودٍ وَأَسِطِي نِسْبَةٍ لِإِهَامِ فَهَامِ
15. رَاجِحِي الْوِزْنَ كَامِلِي الْعَقْدِ فِي السَّيْرِ طَيِّينَ بِالْأُمُورِ الْعِظَامِ
16. فَضَلُّوا النَّاسَ فِي الْحَدِيثِ، حَدِيثًا وَقَدِيمًا فِي أَوَّلِ الْقُودَامِ
17. مُسْتَفِيدِينَ مُتَلَفِينَ مَوَاهِي بَ مَطَاعِيمَ غَيْرَ مَا أَبْرَامِ
18. مُسْتَفِيدِينَ مُفْضِلِينَ مَسَامِيحَ مَرَاجِيحَ فِي الْخَمِيسِ الْإِهَامِ
19. وَمَذَارِيكَ لِلذُّحُولِ مَتَارِيكَ ، وَإِنْ أَحْقَظُوا، لِعُورِ الْكَلَامِ
20. لَا عَرَاهُمْ تَحُلُ لِلْمَنْطِقِ الشُّغْبِ وَلَا لِللُّطَامِ يَوْمَ اللَّطَامِ
21. أَبْطَحِيْنَ أَرْحِيْنَ كَالْأَنْجُمِ ذَاتِ الرُّجُومِ وَالْأَغْلَامِ

27. أَسَدُ حَرْبٍ، غُبُوثُ جَدَبٍ، بِهَالِـلٍ، مَقَاوِيلُ، غَيْرَ مَا أَفْـدَامِ

وتسير القصيدة على هذه الوتيرة، بل يعمد الشاعر إلى تعقيد البنية الوزنية بالقلب في مثل قوله في الرسول:

49. خَيْرَ مُسْتَرْضِعٍ وَخَيْرَ فَطِيمٍ وَجَنَيْنِ أَمْرٍ فِي الْأَرْحَامِ

50. وَغُلَامًا، وَنَاشِئًا، ثُمَّ كَهَلًا خَيْرَ كَهْلٍ، وَنَاشِئٍ، وَغُلَامٍ

يلاحظ في هذا البيت، كما في أبيات أخرى كثيرة من هذه القصيدة، فرط الإحساس بالتقطيع العروضي، يتجلى ذلك في محاولة مقابلة التفعيلات من صيغ صرفية أو مركبات:

| | | | | | |
|------------|------------|---------------|---------------|-----------|-----------|
| وَعُلَامًا | وَنَاشِئًا | ثُمَّ كَهَلًا | خَيْرَ كَهْلٍ | وَنَاشِئٍ | وَعُلَامٍ |
| فعلاتن | مفاعلن | فاعلاتن | فاعلاتن | مفاعلن | فعلاتن |

ومع ذلك فإن الحساسية الترصيعية قد تطفئ على الإطار العروضي فتفرض نظامها التقطيعي، كما في البيت 18:

| | | | | | |
|-------------|-------------|------------|------------|----------------|------------|
| مُسْعَفِينَ | مُفْضِلِينَ | مَسَامِيحُ | مَرَاجِيحُ | فِي الْخَمِيسِ | اللُّهُامُ |
| فاعلات | مفاعيل | مفاعيل | مفاعيل | فاعلاتن | فعولن |

ولعل هذا ما جعل بشارا ينكر شاعرية الكميت¹ كما أنكرها حماد ونسبه إلى الخطابة¹. فالحق أن الوزن لم يعد يتجاوز الإطار الخارجي الذي تملؤه الموازنات الترصيعية وتفرض عليه سلطتها.

¹ - الأغاني 219/3.

وتذكرنا قصيدة الكميت بمجموعة من القصائد الرثائية القديمة المبنية على
صيغ من هذا القبيل، من أقربها إليها، قصيدة أمية بن أبي الصلت في قتل
قريش يوم بدر، ومنها²:

8. شُـمُطٌ وَشُـبَّانٌ بَهَالِيٍّ لُـمَغَاوِيرُ وَحَـاَوِخُ
9. أَلَا تَرَوْنَ كَمَا أَرَى وَلَقَدْ أَبَانَ لِكُلِّ لَامِيحِ
10. أَنْ قَدْ تَغَيَّرَ بَطْنُ مَكَّةَ، فَهِيَ مُوحِشَةُ الْأَبَاطِيحِ
11. مِنْ كُلِّ بِطْرِيقٍ لِبَطْرِيقٍ، نَفِي الثُّؤُوبِ وَأَضِيحِ
12. دُعْمُوصِ أَبْوَابِ الْمُتْلُوكِ، وَجَنَابِ الْخَرْقِ فَاتِحِ
13. وَمِنْ السَّرَاطِطِ الْخَلَا جِمَّةِ الْمَلَاوِثَةِ الْمَنَاجِحِ
14. الْقَانِلِينَ الْفَاعِلِينَ الْأَمْرِيْنَ بِكُلِّ صَالِحِ
15. الْمُطْعِمِينَ الشَّحْمَ فَوْقَ الْخُبْزِ، شَخْمًا كَالْأَنَافِحِ
16. نُقْلُ الْجَفَانِ مَعَ الْجَفَانِ إِلَى جَفَانٍ كَالْمَنَاضِحِ
17. لَيْسَتْ بِأَصْقَارٍ لِمَنْ يَعْقُو، وَلَا رُحٌ رَحَّارِحِ
18. لِلضَّيْفِ ثُمَّ الضَّيْفِ بَعْدَ الضَّيْفِ وَالْبُسْطِ السَّلَاطِيحِ
19. وَهُبُ الْمَيْمِنِ مِنَ الْمَيْمِنِ إِلَى الْمَيْمِنِ مِنَ اللُّوَاقِيحِ
20. سَوَقُ الْمُؤَبَّلِ لِلْمُؤَبَّلِ صَادِرَاتٍ عَنْ بِلَادِحِ

سيلاحظ القارئ مدى حرص الشاعر أحيانا على تقوية التفعيلات تقفيات
ممدودة تبتز الوحدات الدلالية الأكثر تماسكا، وتحاول أن تكون عقبات في سبيل
تدفق المعنى المتدفق نحو القافية مُدِجًا الشطرين. تأمل قوله:

¹ — الموشح 196.

² — ديوان أمية بن أبي الصلت 246.

13. ومن السرا / مطة الخلا / جمة الملا / وثة المناجح

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

.....رالالا

14. القائلن / بن الفاعلن / بن الأمرن / بن بكل صالح

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / متفاعلاتن

لي / لي / ري

وهذه الطريقة في موازنة الصيغ والتراكيب ومقابلتها بالتفعيلات وترديد الألفاظ مما يتخلل مرثي ليبيد أيضاً، فمن ذلك قوله (والشاهد معلم بخط)¹:

1. إِنَّمَا يَحْقِظُ التَّقَى الْأَنْرَارُ وَإِلَى اللَّهِ يَسْتَقَرُّ الْقَرَارُ

2. وَإِلَى اللَّهِ تَرْجِعُونَ وَعِنْدَ اللَّهِ لَهُ وَرْدُ الْأُمُورِ وَالْإِنْصَادَارُ

3. كُلُّ شَيْءٍ أَخَصَى كِتَاباً وَعِلْماً، وَلَنَيْهِ تَجَلَّتِ الْأَسْرَارُ

4. يَوْمَ أَرْزَاقُ مَنْ يُفْضَلُ عَمُّ مُوسَقَاتُ / وَخَفْلُ / أَبْكَارُ

5. فَأَخِرَاتُ / ضُرُوعُهَا / فِي ذَرَاهَا وَأَنَاضُ الْعِيدَانِ وَالْجَبَّارُ

6. يَوْمَ لَا يَدُلُّ الْمَدَارِسُ فِي الرَّحْمَةِ إِلَّا بِرَاءةٍ وَاعْتِذَارُ

7. وَحَسَانُ / أَعْدَمُنْ لِأَشْهَابَا دِ، وَغَفَرُ الَّذِي هُوَ الْغَفَّارُ

8. وَمَقَامُ / أَكْرَمَ بِهِ / مِنْ مَقَامِ وَهَوَادِ / وَسَنَةِ / وَمَشَارُ

15. هَلَكْتَ عَامِرٌ فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا بَرِيَاضُ الْأَعْرَافِ إِلَّا التَّيَّارُ

16. غَيْرُ آلٍ / وَعُتَّةٍ / وَعَرِيشِ ذَعْدَعَتْهَا الرِّيَّاحُ وَالْأَمْطَارُ

17. وَأَرَى آلَ عَامِرٍ وَدَعُونِي غَيْرَ قَوْمٍ / أَفْرَاسُهُمْ / أَمْهَارُ

18. وَأَقْفَرُهَا / بِكُلِّ ثَغْرِ مَخُوفٍ هُمْ عَلَيْهَا /، لَعْمَرُ جَدِّي، نُضَارُ

¹ — ديوان ليبيد 76-77.

وإن دراسة مستقصية لجديرة بالمصادقة على وجود علاقة بين هذه البنيات وبين البحور المختارة لها أو التي نستوعبها. ويبدو السريع والكامل ومجزؤه أكثر ملاءمة لهذه الكتابة التقطيعية التي لا نشك في أن الترثم والنواح أو الغناء قد لعبا دوراً أساسياً في تحديد القلب التوازني المناسب لها.

هذا، ونجد منحى توازنياً شبيهاً بالأول في تقاليد وصف الناقة، فقد تتأقّل الشعراء الجاهليون مجموعة من الصفات صاغوها في صيغ صرفية وتراكيب تُسند بعض هذه الصفات إلى بعض. ونعتقد أن كثيراً من هذه الصيغ والتراكيب قد آل إلى الشعراء المخضرمين وتردّ في شعرهم دون إبداع أو إضافة. وأحسن خزان لذلك قصيدة كعب بن زهير "بانئت سعاد".

إن وصف الناقة في هذه القصيدة (الأبيات 14-35) يحتوي عدداً كبيراً من الصيغ الصرفية المتماثلة والمتضارعة التي تتجاوب أفقياً وعمودياً خاصة إذا نظرنا إلى تجاوب الصيغ الصرفية في القافية حيث يتبادل الرفع بالواو مع الرفع بالياء. نورد هنا أبياتاً منها¹:

- | | |
|---|--|
| 14. أَمْسَتْ سَعَادُ بِأَرْضٍ لَا يُبْلَغُهَا | إِلَّا الْعِتَاقُ النَّجِيبَاتُ الْمَرَامِيلُ |
| 15. وَلَنْ يُبْلَغُهَا إِلَّا عَذَائِفَرَةٌ | فِيهَا عَلَى الْأَيْنِ، إِرْقَالٌ وَتَبْغِيلُ |
| 18. ضَخْمٌ مَقْلُدُهَا، فَعَمَّ مَقْلُدُهَا | فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ تَفْضِيلُ |
| 19. غَنَاءٌ وَجَنَاءٌ عَنْكُمْ مَذْكُورَةٌ | فِي نَفْسِهَا سَعَةٌ، قُدَّامُهَا مِيلُ |

¹ - شرح ديوان كعب بن زهير للسكري. الدار القومية. القاهرة 1950. ص: 9-10. وربما أثارت هذه التوازنات رغبة نقل الشعر ومحققى الدواوين باعتبارها صنعة لا تلائم شعر الطبع، وربما أنزلوها إلى حاشية النسخ المحققة أو أخروها إلى الملحقات المشكوك فيها. وهذا مصير البتين 18، 19 والبيت المشهور (في حاشية الديوان ص: 6):

هيفاء مقبلة، عجزاء مدبرة لا يشتكى قصر منها ولا طول

خاتمة القسم الثاني

في البلاغة القديمة كما في الشعرية الحديثة يحتل البناء الصوتي للشعر مكانة بارزة في تحليل بنيته اللسانية، الأمر الذي جعل بعض الدارسين يعالجون "بنية اللغة الشعرية" في مستويين كبيرين فقط هما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.

وقد لاحظنا من خلال تجربتنا التعليمية أن الطالب (وربما المدرس أيضا) يقف في الغالب حائراً أمام المستوى الأول (الصوتي) فلا يعدو أن يذكر البحر ونوع القافية، وما هنالك من تجنيس صريح مُبتذل، دون أن يصل إلى كشف البنيات الصوتية الكامنة التي تفعل بالحضور والغياب، ودون كشف لأوجه التفاعل الصوتي الدلالي الذي يعتبر شرطاً للفاعلية الصوتية.

مساهمة منا في تجاوز هذا الواقع قدمنا في هذا القسم محاولة لاستجلاء فعالية التوازنات الصوتية في الشعر العربي القديم، مضيفين بذلك لبنة تطبيقية إلى الجهد التنظيري الذي بذلناه في كتابنا البنية الصوتية في الشعر.

إن عملنا في هذه الدراسة لا يعدو البحث عن الخطوط الطويلة لتجليات الموازنات الصوتية وفاعلياتها في الشعر القديم. والتقدم في هذا المجال يقتضي كما ذكرنا سابقاً، دراسة مفصلة للدواوين والأغراض والعصور الأدبية. وهذا عمل سيساهم فيه عشرات الباحثين إذا كُتب له أن يُنجز، على أننا عاقدون العزم على الاستفادة من هذه المادة وتطويرها مستقبلاً في اتجاه تفسيري.

المصادر والمراجع

- 1 - "أدبية النص في البلاغة العربية، في ضوء المشروع والمنجز من كتاب سر الفصاحة"، محمد العمري، مجلة دراسات أدبية، العدد 4، سنة 1986.
- 2 - تاريخ الشعر العربي، حتى القرن الثالث الهجري. نجيب محمد البهيبي. مكتبة الخانجي، دار الكتاب القاهرة. بيروت 1967.
- 3 - تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. طه إبراهيم أحمد. دار الحكمة بيروت.
- 4 - البديع. عبد الله بن المعتز. تحقيق وتقديم كراتشوفسكي لندن 1935.
- 5 - البرهان في وجوه البيان، إسحاق بن وهب، تحقيق وتقديم حفي شرف، مكتبة الشباب 1969.
- 6 - بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط دار توبقال الدار البيضاء 1986.
- 7 - البيان والتبيين، أبو عثمان الجاحظ. تحقيق عبد السلام محمد هارون.
- 8 - تحرير التحرير، ابن أبي الاصبغ، تحقيق حفي محمد شرف، القاهرة 1983.
- 9 - حسن التوصل، شهاب الدين محمود، طبع بالعراق.
- 10 - حوار مع الدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد 2، 1986.
- 11 - الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي.

- 12 — الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد النجار، دار الهدى، بيروت.
- 13 — الخطابة العربية في عصرها الذهبي. إحسان النص. دار المعارف مصر 1969.
- 14 — دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. تصحيح محمد عبده ومحمد الشنقيطي وإشراف رشيد رضا.
- 15 — دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر.
- 16 — ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف مصر.
- 17 — ديوان أمية بن أبي الصلت. جمع وتحقيق ودراسة الدكتور عبد الحفيظ السطلي. دمشق 1977.
- 18 — ديوان البحتري. تحقيق حسن كامل الصيرفي، ذخائر العرب (34) المجلد الأول المعارف 1963.
- 19 — ديوان بشار بن برد. جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي. دار الثقافة بيروت
- 20 — ديوان الحطينة من رواية ابن حبيب، شرح السكري. دار صادر بيروت 1967.
- 21 — ديوان حسان بن ثابت، طبعة دار صادر، بيروت.
- 22 — ديوان الخنساء. دار الأندلس بيروت 1978.
- 23 — ديوان ذي الرمة. ط كمبريدج 1919.
- 24 — ديوان رؤبة بن العجاج = مجموع أشعار العرب.

- 25 — ديوان العجاج. رواية الأصمعي وشرحه. تحقيق عزة حسن. مكتبة دار الشروق بيروت.
- 26 — ديوان كعب بن زهير. صنعة السكري. القاهرة 1965.
- 27 — ديوان لبيد. ط. دار صادر. بيروت.
- 28 — ديوان النابغة الذبياني. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف 1977.
- 29 — ديوان الهذليين. دار الكتب القاهرة 1954.
- 30 — رسالة الغفران. أبو العلاء المعري. تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي. دار المعارف مصر 1963.
- 31 — المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. الدار السودانية الخرطوم 1970.
- 32 — أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني. دار المعرفة بيروت 1981.
- 33 شرح ديوان أبي تمام. ضبط وشرح إليا الحاوي. دار الكتاب اللبناني. بيروت.
- 34 — شرح ديوان جرير. محمد عبد الله الصاوي. دار الأندلس بيروت.
- 35 — شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. تصحيح عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي بيروت 1981.
- 36 شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري. دار المعارف مصر.
- 37 شرح شعر زهير بن أبي سلمى. صنعة أبي العباس ثعلب. تحقيق فخر الدين قباوة. منشورات دار الآفاق الجديدة 1982.
- 38 — شرح الفوائد الغياثية. الملا عصام الدين. دار الطباعة العامرة 1312هـ.

- 39 — شرح الفوائد الغياثية، الملا عصام الدين، دار الطباعة العامرة 1312هـ.
- 40 — شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر 1979.
- 41 — الشعر الشعبي العربي. حسين نصار. دار الرائد العربي بيروت 1982.
- 42 — الشعر والشعراء. ابن قتيبة. تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية بيروت 1981.
- 43 — طبقات فحول الشعراء. محمد بن سلام الجمحي. محمود محمد شاكر. مطبعة المدني القاهرة.
- 44 كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، 1981.
- 45 طبقات الشعراء، ابن المعتز، دار المعرفة، مصر 1976.
- 46 — علوم البلاغة، للمراغي.
- 47 — العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده. الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل بيروت 1972.
- 48 — عيار الشعر. محمد أحمد بن طباطبا العلوي. دار الكتب العلمية بيروت 1982.
- 49 — كتاب الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني. تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء. دار الثقافة بيروت 1981.
- 50 — المغنى في أبواب التوحيد والعدل. القاضي عبد الجبار. تحقيق أمين الخولي مصر 1960.

- 51 — مفتاح العلوم. أبو يعقوب السكاكي ضبطه وشرحه نعيم زرزور.
بيروت 1983.
- 52 الفن ومذاهبه في الشعر العربي. شوقي ضيف. دار المعارف مصر
1965.
- 53 قواعد الشعر، أبو العباس ثعلب، شرح وتعليق محمد عبد المنعم
خفاجي، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر 1948.
- 54 — قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر
البغدادي، تحقيق محسن عياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت
1981.
- 55 — الكشف، محمود الزمخشري، رتبه وضبطه مصطفى حسين أحمد،
مطبعة الاستقامة، القاهرة 1946.
- 56 — نقد الشعر. أبو الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق كمال مصطفى. مكتبة
الخانجي. القاهرة 1978.
- 57 — المثل السائر، ضياء الدين ابن الأثير، ط. مصطفى الحلبي، مصر
1939.
- 58 — المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو عبد الله محمد القاسم
السجلماسي، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط.
- 59 — نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة
الخانجي، القاهرة 1978.
- 60 — الموشح في مأخذ الطعام على الشعراء، المرزباني أبو عبد الله
محمد، المطبعة السلفية، القاهرة 1943.
- 61 — الهاشميات. الكميت بن زيد. مطبعة الموسوعات مصر 1921.

62 — "المنهج الشكلي" بوريس اخنوم. ضمن نصوص الشكلايين الروس.
جمع تودوروف (تـ) ترجمة إبراهيم الخطيب.

63 — الموازنة بين أبي تمام والبحتري. أبو القاسم الأمدى تحقيق السيد أحمد
صقر. دار المعارف مصر 1972.

64 — الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء. المرزبانى أبو عبيد الله محمد.
المطبعة السلفية القاهرة 1343هـ.

65 — يتيمة الدهر. الثعالبي. دار الكتب العلمية 1979.

66 Cohen Jean Structure du langage poétique Flammarion. Paris
1966.

67 Jakobson (R). a. Essais de linguistique générale. Ed. Minuit. Paris
1963.
b. Huit questions de poétique. Coll. Ponts. Ed.
Minuit. Paris. 1977

68 Mazaleyrat (J). Elément de la métrique française. Armond Colin.
Paris. 1983.

69 Mesdronnic Henri Critique du rythme, anthropologie historique du
langage. Ed. Verdier 1982.

70 Molino (J) Introduction à l'analyse linguistique de la poésie.
et Tamine P.U.F. 1982.

71 Rwet (J). "Parallélisme et déviation en poésie" in langue.
Discours, société pour Emile Benveniste. Ed. Du
Seuil Paris 1975.

اقتصرنا على ما أحلنا عليه مباشرة، ويمكن الرجوع إلى كتابنا "البنية
الصوتية في الشعر" للحصول على بليوغرافية وافية عن الموضوع.

فهرس الموضوعات

القسم الأول

الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية (7 - 132)

| | |
|-----------|---------------------------------------|
| 12 _ 9 | تقديم |
| 47 _ 13 | الفصل الأول : المفهوم والمصطلح |
| 22 _ 15 | 1 - نحو الاصطلاح |
| 39 _ 22 | 2 - في النسق العام: الصوتي الدلالي |
| 46 _ 39 | 3 - إنتاج المصطلح التوازني |
| 132 _ 47 | الفصل الثاني : موقع الموازنات الصوتية |
| 55 _ 49 | تمهيد |
| 70 _ 55 | 1 - البديع ونقد الشعر |
| 89 _ 70 | 2 - البيان أو بلاغة الإقناع |
| 105 _ 89 | 3 - البلاغة العامة |
| 127 _ 106 | 4 - في نظرية المعنى وبلاغة الإعجاز |
| 132 _ 127 | 5 - في نظرية الأدب: وظيفة التوازن |

القسم الثاني
اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي
(133 - 152)

تقديم

135 — 138

الفصل الأول: الاتجاهات الكبرى

139 — 202

صعوبة التصنيف

141 — 147

1 — اتجاه التكامل

148 — 152

— التجنيس السجعي

152 — 153

— ترصيع المضارعة

153 — 165

2 — اتجاه التراكم

166 — 182

1— شعر الترنم

167 — 168

2— شعر العصور المنعوتة بالجمود

168 — 169

3— الشعر الخطابي

169 — 170

4 — مقاومة البنية النثرية للوزن

170 — 171

التراكم الصوتي في شعر الخنساء

171 — 181

— التراكم والموقع

172 — 179

— الترصيع

179 — 181

3 — اتجاه التفاعل

182 — 202

— التجنيس السجعي والتجنيس اللفظي

185 — 188

— التفاعل الصوتي الدلالي

188 — 202

الفصل الثاني: التوازن والدلالة (203 - 252)

1 - ظاهرة الاشتقاق والترديد 205 — 218

(1) في الاتجاه التكاملي 105 — 210

(2) في الاتجاه التراكمي 210 — 214

(3) في الاتجاه التفاعلي 214 — 218

2 - مستويات تفاعل الصوت والدلالة داخل البيت:

الاتساق والتضمين 219 — 245

(1) هيمنة الاتساق: الخطاطة الامروقيسية 220 — 229

(2) هيمنة التضمين الداخلي 230 — 245

أ - نحو إدماج الشطرين: الخطاطة الزهيرية 230 — 236

ب - إدماج الشطرين : (مع أبي العلاء) 236 — 238

ج - اعتماد الشطر وحدةً : الأراجيز 239 — 245

لاحقة

نموذج لعلاقة التوازن بالموضوع: التعداد 246 — 251

252

خاتمة القسم الثاني

253 — 258

المصادر والمراجع